الدكتور غالي شكري

غادة السمان بلا أجنحة

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

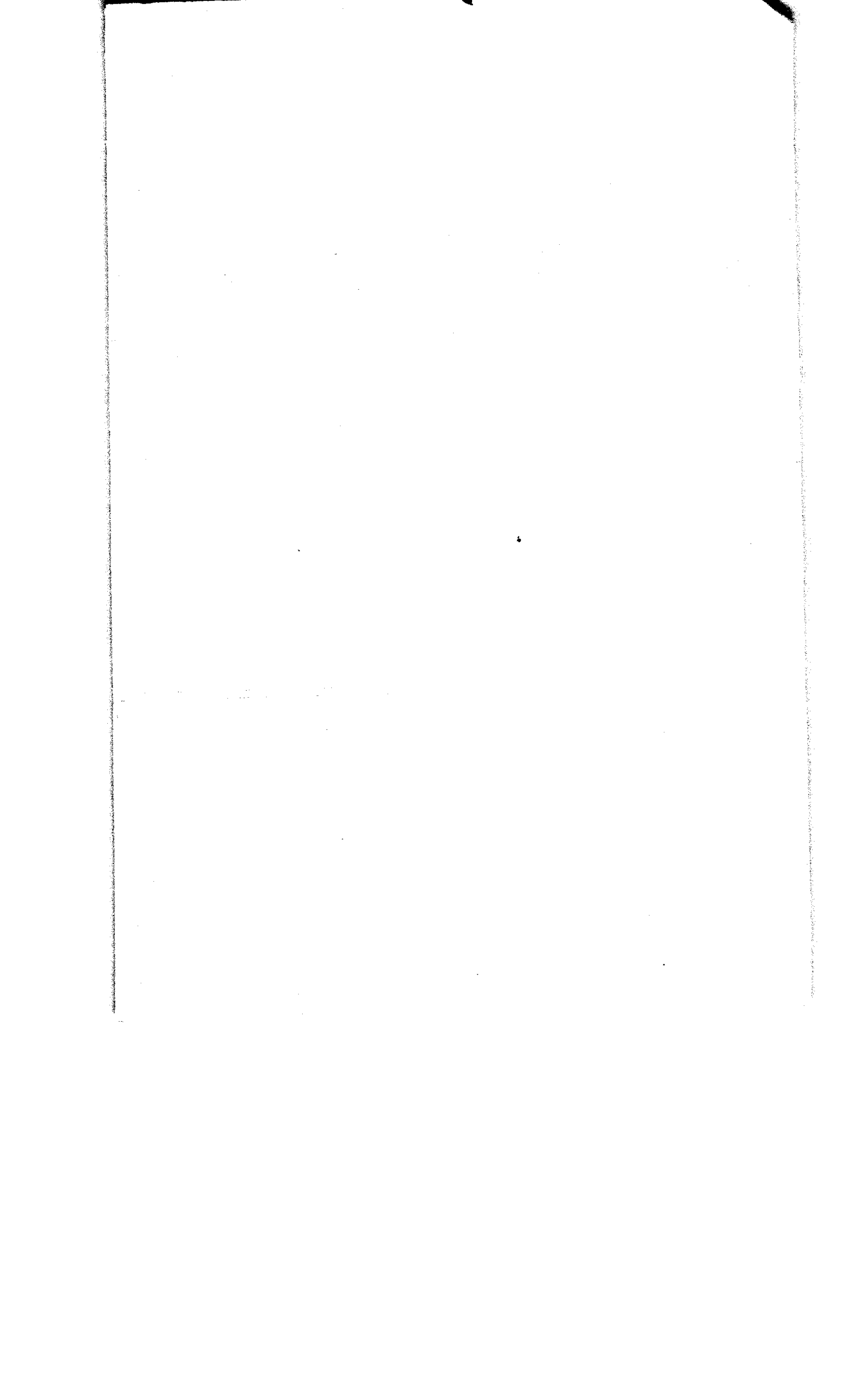
ص.ب ١١١٨١٣
بيروت ــ لبنان
تلفون : ٣٠٩٤٧٠
٣١٤٦٥٩

الطبعة الاولى
تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٧٧

الطبعـة الثانيـة
كانون الاول (ديسمبر) ١٩٨٠

إلى هدى الفلباوية
والحب كله
بابا
غادة
باريس
١٢/١٢ ١٩٨١

غادة السمان
بلا أجنحة



ما قبل المقدمة

عن الاعمال غير الناقصة

- ١ -

شاءت غادة السمان منذ عامين ان تفاجيء قراءها بجمع آثارها الادبية والفكرية والصحفية غير المنشورة في كتب سابقة في سلسلة من المجلدات اتخذت لها عنوانا موحدا هو الاعمال غير الكاملة ، ثم اعطت لكل مجلد عنوانا مستقلا يشي من قريب او بعيد بموضوع او موضوعات الكتاب ولا اقول مضمونه او مضامينه، كما يوحي بشكله التعبيري او اشكاله ولا اقول أسلوبه او اساليبه ... فقد حاولت المؤلفة قدر استطاعتها ان تخلق تجانسا بين المواد المجموعة في المجلد الواحد ، طالما انها لم تكتب اصلا لان تكون كتابا بل مقالا أو قصة او قصيدة او نقدا او شعرا

سبق نشره في المجلات الاسبوعية في فترات متقاربة او متباعدة وفي ظروف متباينة او متشابهة . ولكنها في جميع الاحـــوال – هذه المواد – قد احتاجت من الكاتبة وقد قررت نقلها من المجلة الى الكتاب ، ان تنسق بين موضوعاتها واشكالها بحيث لا يشعر القارىء بأي نشاز في ترتيب مشاعره وتفاعلها مع الصفحات . وقد احتاجت غادة ايضـــا ان تختار من العناويـــن ما يناسب موضوعات كل مجلد دون تناقض مع طريقتها الخاصة ، عموما ، في وضع العناوين .

وقد بررت غادة السمان إقدامها على هذا الجهد المضني في البحث وسط حرائق بيروت وقذائفها المتصلة عن كتابات قديمـة بالحجج الرئيسية التالية :

١ – فقدانها اوراق حميمة وربما اعمال ادبية لم تكتمل اثنـــاء الحرب اللبنانية عندما اعتدى صاروخ طائش على مكتبتهـــا فأحرقها ، وبالتالي ، فهي تضن بكتاباتها القديمة من الضياع. ان طباعة هذه الكتابات على الورق بين دفتيّ كتاب يحفظها على الاقل من التلف النهائي والتبدد .

٢ – هل لهذه الاعمال قيمة ، وهي اعمال صحفية من حيث منبر النشر ، وبالتالي فهي كتابات موقوتة غالبا بهذه المناسبة او تلك ، وايضا هي كتابات تطلبت السرعة في حينها ، كشأن اية مادة صحفية ؟ تجيب المؤلفة بانها راضية عن هذه الاعمال، لانها كانت افضل ما تستطيعه في ذلك الوقت .

٣ – الحجة الاخيرة تناقض السابقة على طول الخط من حيث ان الكاتبة تقول انها لا ترضى في غدها عما فعلته في يومها او امسها ، ومن ثم فهي لم تعد كتابة او صياغة المواد القديمة، لان ذلك يفرض عليها اعادة صياغة كل ما تكتبه الى مالانهاية بحيث لا يرى النور اطلاقا .

هذا أهم ما تقوله غادة السمان (دفاعا) عـــن اعمالها غـــير الناقصة . واقول غير الناقصة لانها تعترف ضمنا باكتمال الماضي،

وان عادت بعدئذ لتناقض نفسها فتسمي هذه الكتابات «غـــير الكاملة» لان صاحبتها من البشر ، وكل عمل بشري لا يعـــرف الكمال ، ولأن هذه الكتابات مجرد مختارات وليست كل مـــا كتبته ، ولان الكاتبة تتوق الى كتابة الافضل ، ولان عبارة «الاعمال الكاملة» لا تصح لغير الذين أسعدهم الحظ بالموت .

ولا ادري حقا ما اذا كان هناك محام اساء الدفاع عن غـــادة السمان اكثر منهـــا ، فهي اصلا غـــير متهمة ولا تحتاج الى هذه المبررات الغريبة المتناقضة . ولست اجد لها شفيعا الا في مجتمعنا الثقافي وتقاليده المتخلفة في القراءة والنقد والتاريـــخ الادبي ... فغاده السمان تستحق من هذا المجتمع ان يبادرهـا بالشكر العميق ، لانها انقذت وانصفت أوراقا هي وغيرها من أوراق كل مبدع عربي جزء غال من وجداننا القومي ، بدلا من ان يهلك الباحثون ذات يوم في التنقيب وسط الانقاض عن هذا الحرف او ذاك من حروف تاريخنا الادبي الممتد سواء شئنا او لم نشأ فـــي حاضرنا ومستقبلنا ايضا .

ليس ذلك فقط .

بل ان الكاتب في الحقيقة مسؤول عن كل كلمة سطرها في الماضي ، حتى ولو تجاوزها فكريـــا في الحاضر او المستقبل . وهذه المسؤولية قد تنصفه او العكس تنصف خصومه ، ولكنها في جميع الاحوال تنصف الحقيقة الادبية الخالصة . ان الكاتب الذي يجهد نفسه ـ بشجاعة هائلة ـ فيستخرج بداياتـــه الاولى او هوامشه العفوية الى الضوء والعلن ، لا يقدم فحسب خدمة جليلة للنقد الادبي او التاريخ الادبي ، بل هو في الحقيقة يقدم اوراق اعتماده ايضا للاجيال الجديدة التي لم يتيسر لها قراءة هـــذه الكتابات في الماضي . وهي وحدها التي تملك ادق احكام الزمن ، فإما أن ترفضها ، فلا يعاد طبعها مرة أخرى ويكون النقد وحده والتاريخ وسوسيولوجيا الثقافة قد فازوا جميعا بوثيقة لا تقبل التكذيب . واما ان يعاد طبعها مرة ومرات ، فتؤدي دورا جديدا

ربما لم يعرفه تأثيرها في السابق ، وعلى النقد والتاريخ الادبي وعلم الاجتماع الثقافي ان يبحثوا عن اسرار الظاهرة ويرووا لنا الحكاية من اولها .

ان اعظم كتب طه حسين والعقاد والمازني وسلامه موسى كانت مقالات في الصحف منذ ستين عاما . وبعضها يطبع الى الان للمرة الرابعة والاربعين . وليس معنى ذلك دائما ان تخلفنا الاجتماعي ـ الثقافي هو السبب ، فان كتبا اخرى لهؤلاء انفسهم كتبوها في مراحل احدث لم يعد طبعها اطلاقا . ولا اريد الاستشهاد بالغرب فأقول مثلا ان اعظم ما تركه الناقد الفرنسي العظيم سانت بيف هي مجموعات «احاديث الاثنين» التي كان يكتبها في الصحف ، وربما عنه اخذ طه حسين عنوانه الشهير «احاديث الاربعاء» . وأعود الى الاستشهاد بكاتب عربي من مصر هو خالد محمد خالد الذي جمع في مجلدين عموده اليومي القديم الذي كان يحرره في «الاهرام» بعنوان «لله والحرية» . وكان هذا العمود الصحفي القصير يناقش احداثا او ملابسات يومية . ولكننا بعد عشرين عاما نقرأ فيه دفاعا أصيلا ومدويا عن حرية الفكر والتعبير ، ونفهم منه الكثير عن الماضي والحاضر والمستقبل . فالمهم ليس طول المادة المكتوبة او قصرها ولا تاريخ كتابتها ولا مناسبتها ، لان الاهم هو الكتابة نفسها وكاتبها .

ما اكثر المجلدات التي تناقش موضوعا واحدا كبيرا ، وبأسلوب بالغ الاكاديمية ، وفي غاية الطزاجة فقد نشرت امس او اليوم ، ولكنها للاسف ماتت لحظة ولادتها ، لانها خلت اصلا من الحياة ، ولم تكن قط ثمرة خصوبة وابداع . وكم هناك العكس ايضا ، هؤلاء الذين يكتب بعضهم كل صباح او كل مساء منذ اكثر من عشرين وثلاثين سنة ، ولا يذكرهم احد ، لا بالخير ولا بالشر ، فهم بلا حضور مهما سودوا آلاف الصفحات ، وبلا وجود حقيقي مهما استهلكوا اطنانا من الورق والحبر .

واعود الى غادة السمان في اعمالها غير الناقصة لأقول انهـا ليست ناقصة بمعنى انها كاملة التعبير عن صاحبتها في المراحل التي كتبت خلالها ، واحيانا الى الان . ولست أقصد بعـــدم النقصان انها كاملة الاوصاف .

ولست هنا، ولا في اي مكان آخر ، من هواة تحديد الاوصاف ومقاضاة الكاتب باعتباره متهما حتى تثبت براءته ، فما أبعد ذلك كله عن النقد الحقيقي .

ولكني احب قبل مواجهة غادة ومواكبتها في اعمالها القديمة ـ الجديدة ، ان أستاذن من القارىء في سرد بعض الوقائع الجزئية التي قد تفيد خطوتنا الاولى السابقة على مقدمة هذا الكتاب :

لقد صدر «غادة السمان بلا أجنحة» للمرة الاولى منذ ثلاث سنوات . وتقول ارقام التوزيع ان الطبعة الاولى قد نفدت من الاسواق بعد عدة شهور . وتقول ارقام النقد ان ما يقرب مـــن ثلاثين تعليقا ومقالا ودراسة نشرت حول الكتاب في الصحـــف والمجلات .

ولعلي متهم في زمن ارتخاء المفاصل العقلية بغزارة الانتاج (اي كاتب من جيل طه حسين انجز ضعف اي كاتب من جيلي حين كان في عمره) ولكني متهم ايضا من دور النشر ومصلحة الضرائب بأنني كاتب رائج ، فبعض مؤلفاتي المكتوبة منذ عشرين عاما تطبع الى الان .

ومعنى ذلك ان كتابي عن غادة السمان ليس استثناء من حيث التوزيع والانتشار . ولكني ترددت طويلا في السماح باعادة طبعه خلال العامين الماضيين ، لان الاستثناء الحقيقي الذي حدث هو سؤال بعض المعلقين : لماذا غادة السمان ؟ بل ان اديبا جرؤ على طرح السؤال في حديث صحفي . وبالطبع لم يكن مصدر السؤال

المطروح بالحاح هو الموقف من غادة نفسها ، بل كان من الكتابة عن اديبة لا زالت قادرة على العطاء والاستمرار فيه ، ولعلها في ذروته الان ، فكيف يكتب عنها وهي التي لم تكتب اكثر من روايتين ؟ ولماذا هي اذن، وليس فلانا الذي كتب ثلاث روايات، والآخر الذي كتب ثلاث عشرة ، والثالث الذي كتب ثلاثين ؟ هل هذا جائز من النقد الادبي ؟ وراح الاديب المشار اليه يحدد لي الاسماء التي كان من الممكن ان اكتب عنها .

ثم : ما هذا الحماس الشاعري المتدفق في ثنايا التحليل والتقييم ، الا يبتعد هذا الاسلوب بالنقد عن العلم ، والا يشكك هذا الحماس في صدق الناقد وان علاقة شخصية تربطه بالمنقود ؟

لم تكن هذه هي الاسباب التي جعلتني أتردد عامين في اعادة طبع الكتاب . بل كنت – باخلاص شديد ومحاولة جادة للفهم – أستكشف راي الطرف الاصيل في معادلة النقد ، وهو القارىء ، سواء من الرسائل التي تصلني ، او من خلال رحلاتي المستمرة الى عواصم الوطن العربي . كنت أحاول امتحان هذه التساؤلات في بوتقة ردود الفعل الحقيقية لدى من وجهت اليهم الخطاب . وهي محاولة اقدمت عليها في الماضي بالنسبة لمؤلفاتي الاخرى ، بالصدفة . اما بشأن هذا الكتاب فقد تعمدتها تماما .

وبأمانة ، استطيع ان اقول انني التقيت خلال العامين الاخيرين آلاف الشباب العربي من المحيط الى الخليج ، مرورا بأوروبا . وكانت حصيلتي ما يلي :

١ – اذا كان نجيب محفوظ هو الروائي الكلاسيكي عند جمهور القراء العرب ، فان غادة السمان هي الروائي الاول عند الاجيال العربية الجديدة .

٢ – ان كتاب «غادة السمان بلا اجنحة» لم يكن وسيطا بين الناقد والقارىء من ناحية ، ولم يكن قاضيا يحكم من ناحية اخرى، ولم يكن أستاذا في مدرسة من ناحية ثالثة ... بل كان لدى

الغالبية من الشباب رؤيا مستقلة لعالم الكاتبة ، اضافت الى البعض وحذفت من البعض وعدّلت من رؤى البعض الاخير ، وفي جميع الاحوال كانت حوارا بين القارىء والناقد والكاتب .

٣ ــ ان معظم الذين قراوا الكتاب هم ايضا من قراء غادة السمان، ولم يحدث قط ان سألني احدهم لماذا كتاب كامل عن هذه الكاتبة ، او انه اقترح بدائل اكثر استحقاقا بالكتابة ، بل تناولوا الكتاب كأمر طبيعي تماما .

٤ ــ لاحظ بعضهم تفاعلا حارا وحميما بين لغة النقد ولغة المنقود ، وفسروا ذلك إما بمعايشة العمل الادبي موضع النقد معايشة عميقة تجسدت في اللغة شبه المشتركة بين الطرفين، او ان تقارب اللغة هو انعكاس اتقاربات في التكوين والمجاملة والتجربة والروح . اي ان فريقا راى في اللغة سببا والآخر رآها نتيجة .

٥ ــ قال البعض ان الكتاب اقرب لان يكون عملا فنيا موازيا لعمل غادة السمان ، ومن ثم فهو ليس نقدا ، فعمل غادة يأتي كمادة او واسطة او موضوع ، نسج منه الكاتب عملا آخر «موازيا» لا متقاطعا . وقال البعض العكس تماما ، اي انه لا سبيل للفصل في هذا الكتاب بين المادة الادبية والصياغة النقدية . وقد تفرع عن هذين الفريقين راي يقول بأن الناقد قال رايه في «اشياء» لا في ادب غادة ، وراي يقول بل انه ابرز رؤى غادة ولم يقل رأيه ، وراي ثالث يقول بل انه بلور رؤيا غادة ورؤياه معا .

على اية حال ، ليس المطلوب هنا هو احصاء كل ردود الفعل التي تبقى بعد كل تدقيق من الامور التقديرية ، فالاهم ان هذه الردود في جوهرها لم تكن صدى لصوت المعارضة لهذا الكتاب تحت شعارات مختلفة تصب كلها في السؤال : لماذا غادة السمان؟

واكرر ان مصدر السؤال لم يكن موقفا سلبيا من غادة ، بل كان مصدره في الاغلب دهشة الذين لا يتصورون كتابا كاملا عن اديبة في ذروة عطائها .

هل تسمحون لي بما يشبه الجواب :

● هل تأذنون لي مثلا بالقول انني كنت اول من اصدر كتابا نقديا كاملا عن سلامه موسى عام ١٩٦٢ وآخر عن ازمة الجنس في القصة العربية في العام نفسه وثالثا عن نجيب محفوظ عام ١٩٦٤ فلم أنتظر ، مثلا ، حتى تتكدس امامي المراجع واقوال الآخرين و «الرأي العام» . بل كانت المبادرة اساسا هي التصدي لقضية ما يثيرها في اعماله هذا الكاتب او ذاك ، دون اعتبار لما اذا كان حيا او ميتا ، صغيرا او كبيرا : ازمة الضمير العربي في فكر سلامه موسى المتوفي قبل ظهور الكتاب بأربع سنوات — ازمة الجنس في ادب محفوظ ويحيى حقي وسهيل ادريس وليلى بعلبكي ويوسف ادريس وكوليت خوري ، وكلهم أحياء ومن أجيال مختلفة — قضية الانتماء عند محفوظ من خلال النماذج الروائية التي قدمها في عصر محدد .

في هذا السياق تأتي غادة السمان بأعمالها الثلاثة التي ناقشتها — دون غيرها من الاعمال — لاتناول قضية بالغة التحديد : جيلنا والهزيمة . وليس المقصود هو هزيمة ١٩٦٧ وحدها بل الهزيمة العربية الشاملة . كم من الادباء تناولوا هذه القضية ، ولكن غادة وسط عاصفة داخلية لا تقاوم توحدت معها حتى اضحت قضيتها الوحيدة ، لا كفكر مجرد او كتجربة انسانية ، بل كأزمة وجود شامل عكست مأساة جيل كامل .

هذه نقطة ، وهي ان القضية المثارة في عمل غادة السمان تستحق المواجهة المركزة والحوار العميق . والنقطة الثانية ، هي انني في النقد — كالفنان في الادب — لا أتناول القضايا بمشرط موضوعي لطبيب ولا أنطق فيها بالحكم كضمير محايد لقاض . بل لا بد من جسر ذاتي بالغ الذاتية يربطني بهذه القضية ربطا

مباشرا .. فلولا ان قضية غادة السمان هي قضيتي لما تصديت لها مطلقا . انا لست موظفا في دولة النقد ، من «واجبي» او «من طبيعة عملي» او «من حق الآخرين عليّ» ان انقد كل عمل ادبي او كل اديب أو كل مشكلة ادبية . كلا ، انني لست مؤرخا ولا «استاذ نقد ادبي» . النقد عندي حوار مع قضية تعنيني ، سواء تجسدت هذه القضية في قصيدة لشاعر مغمور ، او رواية لكاتبة مشهورة ، في مسرحية لكاتب مات منذ ربع قرن وكان يظنه الناس فيلسوفا ، او في قصة قصيرة لم يكتب صاحبها غيرها .

● ومع ذلك فليأذن لي البعض بالقول ان أخطائي وعيوبي الكثيرة لا تسمح لهم بانكار حقيقتين ثابتتين : الاولى هي انني داخل مصر كنت الناقد الاسبق الى تعريف قارئه بالاجيال الادبية العربية من خارج مصر . وهناك من اللامعين الان من كنت ـ بتواضع شديد ـ اول من اشار اليهم في نقده ، وبعضهم على الاقل ، بسبب اتجاهاته السياسية ، كان مرفوضا مجرد ذكره في بلادي . ومع ذلك كنت اغامر ، ايمانا عميقا مني بوحدة الثقافة العربية ، وايمانا عميقا بالحرية كجوهر للابداع الفني . والحقيقة الثانية هي ان عدد الادباء الذين كتبت عنهم حتى الان يتجاوز في تقديري عددهم لدى اي ناقد آخر . على صعيد الكم وحده اتكلم . لست أرشيفا الكترونيا يسجل جميع ادباء عصره ، ولكني اعتقد مخلصا انني اكثر النقاد احتفالا بأهم الظواهر الادبية الجديدة . ومع ذلك ففي كتابي «ازمة الجنس في القصة العربية» لم أتناول ادب غادة السمان ، لان الجنس في ادبها ـ على النقيض مما تراه الاغلبية ـ لم يكن قط هو القضية . ولم تكن اعمالها حتى عام ١٩٦٢ هي التي تعنيني . توقعت منها شيئا آخر ، وقد حدث .

● هل أكرر انني لست متخصصا في اقامة الشواهد على قبور الادباء ، ولست محترفا نحت التماثيل للمشاهير بعد رحيلهم ؟

ان «حياة» الفنان هي اثمن ملايين المرات من كل باقـــات الزهور والقصائد والخطب والدراسات التي يحاط بها عنق تمثاله او التي توضع ــ باحترام يفوق الوصف ــ فوق ضريحه . لذلك كان الحوار مع هذه الحياة ، هو دور الناقد غير المتفرغ لتكفين الآخرين .

وليس صحيحا ان الموضوعية كل الموضوعية لا تتوفر الا اذا مات الكاتب المنقود . ان أخطر المجاملات مثلا هي تلك التـــي تتجسد في اقلام النقاد حين يغيب كاتب كانوا يهجونه وهو بعد حي . والعكس ايضا صحيح ، فلا زلت اذكر ان يحيى حقي اصدر في الستينات كتيبا عن «فجر القصة المصرية» ولم يأت فيه على ذكر ابراهيم المازني صاحب «ابراهيم الكاتب» و«ابراهيم الثاني» واندهشت وعرفت انهما كانا على نفور من بعضهما البعض منـــذ نصف قرن ، حين كان المازني على قيد الحياة . وهكذا ، فالحقد والمجاملات ، لا يمحوها الرحيل لأحد الاطراف ، والموضوعيـــة بالتالي لا علاقة لها بالحياة او الموت . انها منهج ورؤيا وأسلوب.

ولست بحاجة ــ كما اظن ــ لان استشهد بالغرب في احتفاله النقدي الشديد بأية ظاهرة ادبية جديدة ، حتى ولو كانت برعما صغيرا لم تتجاوز موهبته من العمر تسع سنوات . والناقد الغربي قد يصدر كتابا كاملا عن قصيدة واحدة او رواية واحدة لاديب في العشرين .

★★★

وهذا كله ليس دفاعا عن «غادة السمان بلا اجنحة» ، فهـــو ليس متهما ، بل لعلي لا أتجاوز الحد اذا قلت ان الكتاب فـــي الحقيقة يتهم الآخرين ضمنا بالتقصير ، سواء بحق غادة السمان او بحق غيرها ممن يستحقون الكتابة المستفيضـــة عنهم ، ولا يجدون من بعض النقاد سوى الكسل والتجاهل وافتراش حلقات

النميمة العربية وافتراس لحوم الآخرين . فبدلا من السؤال : لماذا غادة السمان كان ينبغي ان يصبح : لماذا لا نكتب نحن عن الباقين فنرسي تقليدا عظيما في نقدنا الحديث بأنه من الممكن للنقد المعاصر ان يتفرغ لمواهب في ذروة العطاء قبل تحولها الى مؤسسات لا تعود بحاجة الى النقد بل الى التبرك ؟

- ٣ -

كنت اذن خلال العامين الاخيرين احاور نفسي والآخرين في شأن ما كتبت ، لذلك تأخرت اعادة طبع هذا الكتاب . وخلال هذين العامين اصدرت غادة السمان سلسلتها من الاعمال غير الناقصة كما احب ان ادعوها .

وبالرغم من انني كنت واحدا من قراء غادة في الصحافة الاسبوعية ، الا انني حين قرات ما كانت تكتبه وقد اصبح في مجلدات ، فرحت ـ كناقد ـ فرحا شخصيا بعيد المدى . وحين لاحظت ان هذه المجلدات يعاد طبعها مرات في فترة زمنية قصيرة، فرحت اكثر والى أبعد الحدود .

لماذا اذن ؟

اولا ، لان مجموعة الافتراضات التي سقتها في ثنايا كتابي حول عمل غادة السمان ، لم تعد الان افتراضات ، بل هي تستند الى شهادة اثبات من الكاتبة نفسها وبخط يدها تعترف فيها سلفا بصحة ما تصورته عنها : كتكوين داخلي ، كعملية ابداعية ، كتجربة في الحياة ، كموقف من الموت ، الى غير ذلك مما يضمه هذا الكتاب من فروض .

وليست القضية هي ان «نبوءاتي» توفرت لها ادلة وبراهين ، فالعبرة بأدوات البحث التي جعلت من الممكن لهذه التصورات ان

تملك رصيدا من الواقع الفعلي . ومعنى ذلك ان فرحتي الشخصية بصدور الاعمال غير الناقصة لغادة السمان مبعثها الاول هو اطمئناني الى منهجي في تناول عملها . ونادرا ما يتاح للناقد هذا الاطمئنان ، لانه لا يملك «الوثيقة المؤكدة» التي من شأنها ان تؤكد او تنفي ، لا التحليل او النتائج ، بل المقدمات .

ثانيا ، لان اعادة طبع هذه المجلدات مرارا في زمن قياسي ، معناه الوحيد ان غادة السمان لم تفقد الاتصال الداخلي بالاجيال الجديدة ، وأن ما كتبته مثلا لقراء عام ١٩٦٠ لا زال خطابا موجها الى عنوانه الصحيح عام ١٩٨٠ .

وقد فرحت لذلك ايضا ، لانه يرسخ في عقلي ووجداني ابعاد «القضية» التي بلورتها حياة غادة وادبها ، وهي قضية الجيل والهزيمة . والعشرون عاما الاخيرة ليست اكثر من رمز زمني مكثف عن مكان تاريخي وبيئة حضارية اكثر كثافة .

ما هي اذن مجلدات الاعمال غير الناقصة ، ولماذا كانت تأكيدا لمقولاتي النظرية من ناحية وخطابا حيا متجددا للإجيال المعاصرة ؟

سأحاول الجواب دون الرجوع التفصيلي والاستشهاد الاكاديمي من هذه المجلدات حتى نتقيد بالهدف الاصلي اكثر من التزامنا باعتبارات النشر . كذلك سأحاول البعد عن التفصيل حتى لا يحدث التكرار بين الفرض والبرهان ، اي بين ما هو مدرج داخل الكتاب وما اتت به الشواهد من خارجه في المجلدات المذكورة .

ولنبدأ بما اسميه تجاوزا «الشكل» راجيا من ذاكرة البعض الا تقترب بهذا التعبير من المصطلح القديم والدارج «الشكل والمضمون» ... فالشكل الذي أعنيه هنا هو مضمون ايضا ، ولكني أقصد به في السياق ادوات غادة السمان في خلق حياتها ـ كتابتها .

ونستطيع تصور هذه الادوات تحت ثلاثة عناوين رئيسية هي

الصحافة والجيل والعصر . الصحافة هي وسيلة غادة والجيل هو ضمير المتكلم والمخاطب ، والعصر هو الزمان والمكان معا .

● **الصحافة** : ليست المجلة الاسبوعية في حياة غادة السمان كما يتضح بجلاء من جملة المجلدات «منبرا» للوعظ والارشاد السياسي او الثقافي او الاجتماعي ، كما انها من ناحية اخرى ليست «حرفة» للارتزاق او النبوغ ، للترقي المهني او الوجاهة الاجتماعية او التألق النجومي . ومن ناحية ثالثة ليست «هواية» كلعبة الشطرنج او التنس او الرقص .

ان الصحافة في حياة غادة - ببساطة - هي وسيلتها الى جمهور عريض من القراء والقارئات . وهو جمهور محدد جدا ، قد يستمع الى الراديو ويشاهد التلفزيون والسينما وقد يقرأ الكتاب والصحيفة اليومية ، ولكنه اساسا يجد في المجلة الاسبوعية حلا وسطا على كل الاصعدة : ثقافة وترفيها ووقتا واقتصادا . ان هذا الجمهور له متطلبات في اللغة والاسلوب والموضوع توفره المجلة الاسبوعية ، وتوفر للمحرر فيها ادوات تحقيق ذلك كله ، سواء بالسفر او اقتحام ميادين الحدث على الطبيعة ، او الحوار مع الناس ، والتأمل الموجز في مشكلاتهم .

واستطيع الجزم بأنه لو كانت السينما - الاداة الاكثر جاذبية للجمهور - عملا منفردا ، لما ترددت غادة السمان في ان تكون نجمة سينمائية . ولو كانت الاذاعة او التلفزيون ملكية فردية بمعنى الا تشتمل على اية برامج سوى برنامج صاحبها الفرد ، لما ترددت غادة في ان تكون صاحبة ومذيعة ونجمة تلفزيون أو راديو . ولو كان للكتاب العربي جمهوره الواسع في امة من مائة وخمسين مليونا يقرأون لما «لجأت» غادة الى الصحافة .

والصحافة ، طبعا ، وسيلة حزب او جهة او دولة واسرة تحرير ، ولكنها ايضا وسيلة كل محرر وكاتب على حدة . لذلك تستفيد غادة من الوسيلة لحسابها بما توفره لها من جمهور

عريض اولا ، وبما توفره من ادوات اتصال بهذا الجمهـــــور المتنوع ثانيا .

لماذا «الجمهور العريض» ؟ وبالذات جمهور المجلة الاسبوعية ؟ لانه الاقدر ثقافيا واجتماعيا على التلقي والفعالية في المجتمع . انه «التركيب ــ الاجتماعي الثقافي» البديل لغادة السمان مـــن «البرج العاجي ــ الاجتماعي الثقافي» الذي لم تعرفـــه اصلا ، ورفضته حين عرفته ، سواء اتخذ شكل الارستقراطية الكلاسيكية او شكل الطليعية المجردة من الاتصال بخارج الذات . انه احـــد اجنحتها للطيران خارج المدار المرسوم سلفا . فهي «تجد» نفسها في هذا الاتساع الجماهيري ، بينما ينعدم هذا الوجود فـــي الزخرفة الصالونية الديكورية من ناحية ، او التجريد الذهنـــي المتعالي من ناحية اخرى .

هذا الجمهور ليس «مادة ادبية» في حياة غادة ، بل هـــو «حزبها» من المحيط الى الخليج، وهي المتمردة ابدا على «التحزب»، فانتماؤها التزام بالحياة لا بفكرة مجردة ولا بتنظيم سياسي . ولان هذا الجمهور الواسع حزبها ، وليست التنظيمات السياسية ، فانها تجرؤ على الصدام اليومي مع المجتمع : سواء كان سلطة او معارضة ، رأيا عاما او عقائد شائعة ، وسواء كانت السلطـــة او المعارضة تقدمية او رجعية ، وسواء كانت سلطة دولة او سلطة العائلة او سلطة داخل الحزب او سلطة العادة والقيمة السائدة ، او سلطة المدرسة والجامعة او سلطة القانون والدستور .

وهي في ذلك كله ليست فوضوية بالمعنى السياسي ، ولا هي «برجوازية مترفة متقلبة المزاج» بالمعنى الاجتماعي ، وكل ما في الامر انها تستخلص المعيار لنفسها لا بارشاد خارجي ، تستخلصه وفقا لقانون القوانين وهو «التغير» نحو المستقبل . لذلك كـــان الجمهور العريض الاكثر تنوعا وقدرة على الفعل هو بحرها الذي تسبح فيه ، ولا اقول تلتزم به ، بل هي تصطدم معه كل لحظة . ولأن هذا الجمهور متنوع غاية التنوع ، فقد اتاحت لهـــا

الصحافة ادوات الاتصال به : المجلة ذاتها اولا ، رسائل القــراء اليها ثانيا ، اقتحام ميادين العمل واللاعمل ثالثا .. فالتفاعــل الحار مع الاحداث وضعها في قلب الحياة الحقيقية للناس .

وكان من الطبيعي ان تنعكس الصحافة ــ المجلة الاسبوعيــة بالتحديد ــ بجمهورها وادوات اتصالها ، على غادة السمان في قضيتين حاسمتين هما : الاتجاه الفني والاسلوب .

ومن اليسير على قراء اعمالها الادبية من قبل ان تنشر اعمالها غير الناقصة ان يدرك المسألتين ادراكا كاملا . فاتجاهها الفني لا يخضع سلفا لاي من القوالب والتصنيفات المذهبيــة الشائعة ، القديمة والجديدة ، فالالتزام بالتغير هو التزام بالرفض لمقولات مستخلصة من اعمال غيرها ، مهما بلغوا من العظمة . والالتزام بالحياة ذاتها هو الوجه الآخر للرفض، اي الالتزام الايجابي الشامل بمختلف ما تثيره الحياة من قضايا ومشكلات وما تشتمل عليه من انسجة اجتماعية متداخلة ، بدون محرمات او عزل لاحد عناصر هذه الحياة . ليس من نظرة وحيدة الجانب لمكونات الحياة ، اما الالتزام فسيكون بقانون الحركة وحده وعوامل التغيير وحدها ، ايا كان مكانها الاجتماعي او موقعها الفكري من حركة الحياة .

لذلك ، فالاتجاه الفني لغادة السمان هو اتجاه الحياة ذاتها ، اي لا اتجاه واحدا يسلك اعمالها كلها في سهم موحد . بل هي قد تغير اتجاهها من عمل الى آخر ، واحيانا داخل العمل الواحد . من هنا كانت تلك الحيوية والديناميكية التي تستعصي على النقد السهل بالاسراع الى تصنيف الرواية او القصة القصيرة في احدى الخانات المعروفة ..

والاسلوب المتغير دوما هو الابن الشرعي لهذا الاتجاه المتجدد باستمرار . اي انه الاسلوب الملتزم بالايقاع الداخلي لتوترات غادة في تفاعلها مع الخارج : الحدث ؛ لغة او لغات الجمهور العريض ، لغة او لغات ادوات الاتصال الصحفية من التحقيق الى المقابلة الى

النقد الى الكاريكاتير الى الكاميرا الى الندوة . كانت غادة تشترك في «الكلام» بهذه اللغات كلها ، كصحفية ، ثم كانت «تخلق» لغتها الخاصة بعدئذ كروائية ، ولكنها الخصوصية المركبة من عناصر اللغات التي عاشتها في الصحافة . وهكذا يجيء معجمها الروائي كمفردات ونقرات وايقاعات وصور وتشكيلات لغوية اخرى ، معجما فريدا لا يضاهى ، ومعجما «شائعا» لدرجة التعميم في الوقت نفسه .

في مجلداتها العشرة ــ الصادرة الى الان ــ سوف نقرا غادة الشاعرة في «ع.غ. تتفرس» ، وسوف نقرا غادة الناقدة في «مواطنة متلبسة بالقراءة» وسوف نقرا غادة القصصية والمسرحية في «زمن الحب الآخر». وسوف نقرأ غادة الرحالة في «الجسد حقيبة سفر» ، ولكنها في الحقيقة غادة السمان واحدة ذات معجم ثقافي ــ اجتماعي واحد من الخطوط والالوان والموسيقى والدلالات والاضواء والظلال ، هي مدينة به للعمل الصحفي ، جمهورا وأدوات اتصال .

● **الجيل** : هو ضمير المتكلم وضمير المخاطب في مجلدات الاعمال غير الناقصة وفي بقية الاعمال الاخرى من أدب غادة السمان . اما الغائب فهو ليس الزمن ولا الافراد ، بل الموت الحاضر فينا وبيننا وحوالينا . لذلك كان طرفا اساسيا في معادلة «الجيل» مع غادة السمان . فكما انها لا تتخذ من الصحافة منبرا للوعظ والارشاد ، فان الجيل في حياتها وعملها ليس ضميرا مخاطبا ساكنا ، فقد يكون هو نفسه ضمير المتكلم ، ولكنه بالقطع ليس هو ضمير الغائب .. فالموت او الهزيمة ــ بأشكالها المتنوعة وجوديا وحضاريا ــ هو الغائب الحاضر في حياة هذا الجيل .

ومن ثم فالجيل المقصود هنا ليس هو الجيل الزمني للكاتبة ، بل هو مجموعة الاجيال العربية التي عاصرت الهزيمة على مراحل ولا تزال. ليس صدفة على الاطلاق تركيز غادة على مأساة فلسطين،

سواء وهي تكتب قصة حب في بيروت او هي في احدى رحلاتها الى لندن ، او وهي تشاهد معرضا تشكيليا . فلسطين لديها هي عنوان البداية التي توجز كل البدايات ، وهي ايضا عنوان النهاية التي توجز كل النهايات ، ١٩٤٨ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ الى بقيـــة التواريخ المجهولة والمعلومة . غسان كنفاني ــ كمال ناصر ــ محمود درويش الى بقية الاسماء السرية والعلنية ، المقتولة والحية . هو الجيل الفلسطيني ان جاز التعبير عن الجيل الســوري والمصري والعراقي واليمني . هو جيل القدس ودمشق والقاهرة وبغـــداد والجزائر ، ان جاز التعبير عن وطن المأساة . هو جيل كفرقاسم ودير ياسين ، وبورسعيد والسويس ، وسينـــــاء والجولان ، والدفرسوار والعلم الاسرائيلي في القاهرة . هو جيل ابوزعبل والواحات والقلعة وطره وبقية السجون والمعتقلات واقبية التعذيب المتطورة في الوطن العربي . هو جيل الانتحار والسكتة القلبيـــة والمنفى والمستشفى العقلي . جيل اسماعيل المهدوي ونجيب سرور وثروت فخري واحمد عبيدة وشهدي عطية وفريد حداد وتيسير سبول وهاني جوهرية وابراهيم عامر وطلال رحمة . هو ايضـــا جيل ليلى خالد ومنى سعودي . هو جيل الدكوانـــة والمسلخ والكرانتينا وتل الزعتر والنبعة و١٨ ــ ١٩ كانون الثاني / يناير ١٩٧٧ . جيل ايلول الاسود والجنوب اللبناني الاكثر سوادا . جيل الهزائم المنتصرة والانتصارات المهزومة . جيل القنص والذبح على الهوية والعبوات الناسفة . جيل المطارات والارصفة الجهنمية في باريس ولندن وروما وبروكسيل وبرلين . جيل الاساطير المنكفئة على حد السيف دون قطرة دم ، وجيل التماثيل المنحوتة مـــن شرايين الدم .

جيلنا
ليس «عنه» غادة السمان تتكلم
ولا «باسمه» تنطق
وانما فيه تحيا وتموت ، بنا ومعنا

تكسب وجودها ـ وجودنا ـ الخالي من المعنى فعل المقاومة ، لاحراز المعنى ضد الموت ـ الهزيمة .

هذا الجيل اذن ـ ضمير المتكلم والمخاطب في الاعمال غير الناقصة لغادة السمان ـ هو الاداة الثانية بعد الصحافة ، لخلق حياتها ـ كتابتها . والجيل ، كالصحافة ايضا ، هو جمهور عريض ولغة . وعلاقته بالصحافة اخيرا ، هو انه اذا كان للمجلة الاسبوعية جمهورها العام ، فان الجيل هو جمهور غادة الخاص. واذا كانت للصحافة لغتها العامة ، فان الجيل هو لغة غادة الخاصة . واللغة التي اقصدها هنا هي العقل والوجدان والهموم، هي المعجم الاجتماعي ـ الثقافي لهذا الجيل . لذلك يشعر هذا الجيل بانتمائه لغادة بانتمائها اليه ، وهو في انتمائه المغترب وفي التزامه المستلب انما يرى نفسه في لغتها ـ لغته : حرية المنفى، حرية السجن ، حرية المستشفى العقلي ، حرية الموت المغتصب . هذه الحريات داخل الوطن ـ الغربة ، وخارج الانتماء المنسلخ هي التي تصوغ مستويات اللغة من اللفظ المفرد الى القصيدة والقصة والرحلة والخاطرة النقدية . في «كتابات غير ملتزمة» خصوصا، و«صفارة انذار داخل راسي» عموما ينهض المعجم شامخا على انقاض الحرية المذبوحة داخلنا . ينهض كالعنقاء لا كسيزيف ولا كبروميثيوس ، بل كتموز والفينيق واوزوريس والمسيح . غادة لا توافق اذن على اننا «جيل الهزيمة» ولا على «هزيمة جيل» ، لذلك هي لا تنتظر غودو مع صامويل بيكيت ، كما انها لم تشارك دستويفسكي حلمه ـ الكابوس بعودة المسيح وطرده ، ولا هي رحبت مع كازانتزاكيس بعودة المسيح الى خشبة الصليب . تلك كانت «ازمة الجيل الغربي» . أما الجيل العربي المعاصر بين الهزيمة والمقاومة ، فان أسطورته ـ الفداء ، ليست عبثا ولا سخرية ، هي الحياة ذاتها . هي حضارتنا الحية تزف الى التاريخ قبل أن ينضو عن كاهليه ثياب الماضي . هكذا في العرس

الدموي يصبح التاريخ نقيضا للقبر والمستقبل نقيضا للخديعة والجيل نقيضا متجددا للموت .

في اتون هذا الجيل تحترق غادة السمان بغير التحول الى رماد ، بل الى اجنحة من نور تحلق وسط الظلمة العاتية والبقاع المجهولة ، والى اوراق مخضرة في غصن شجرة لا تسأم احتضان العنقاء .. رغم رحلاتها الخطرة وأسفارها اللانهائية .

● **العصر** : هو الزمان والمكان معا ، لذلك كانت الرحلة بالطائرة او الباخرة او السيارة او الكتاب من ابرز ادوات غادة السمان في خلق حياتها ـ كتابتها . وفي الوقت نفسه وصل التصاقها بالمكان حد البقاء في ارض الحرب اللبنانية رغم نسف بيتها واحتراق مكتبتها ذات يوم ، ورغم تعرضها للموت صدفة كأي مواطن بقية الايام .

عصر غادة السمان ـ كالصحافة والجيل ـ هو عصر الانتصارات العظمى والخيبات الاعظم . العصر الالكتروني . عصر الفضاء . عصر اندحار النازية . عصر سقوط الستالينية . عصر الحرب الباردة . عصر الانفراج الدولي . عصر انتصار فيتنام . عصر الحرب الصينية الفيتنامية . ربيع براغ . انتفاضات شباب العالم . عصر السد العالي والحروب العربية ـ العربية . انتصار كوبا وسقوط شيلي . انتصار انغولا وسقوط مصر . عصر الثورة الجزائرية . والحرب اللبنانية . عصر النفط العربي والانبطاح العربي .

عصرنا تحياه غادة وتموته، معنا وفينا، لا تقوله او تنطق باسمه، وانما هو حال فيها وهي حالة فيه ، تسبح في دورته الدموية في شهيقه وزفيره ، تغرق في لجه وتكتوي بلهيبه النووي .

لا علاقة لها بفاترينات باريس الادبية او معارض لندن التشكيلية او انغام نيويورك الموسيقية . تراها ، تسمعها ، ولكنها تحيا زمانها العربي وهي هناك ، وتحيا امجاد الخلق الانساني اينما

كان ، وهي هنا . زمانها ازمنة ، ومكانها امكنة . ولكنها ابنة النصف الثاني من القرن العشرين تحديدا ، وابنة الارض العربية بالذات . تناقضات الزمان مع الزمان ، وتناقضات الزمان مع المكان تفعل فعلها فيها . ولان القراءة رحلة ، فهي من اعظم القراء في عصر التلفزيون . ولان الرحلة تنتهي بمحطة ، فان محطة المحطات في حياتها هي ارضنا في عصر البراكين والزلازل والانفجارات العربية .

لذلك هي تغمس الرماد في الدم وتكتب لغة العصر ، لا بلغة العصر .

يبقى اننا لن نحتاج الى جهد عسير في اكتشاف «النسيج الحي» لمجلدات الاعمال غير الناقصة ، بعد ان وضعنا ايدينا من خلال «الشكل» على ادوات غادة السمان لخلق حياتها ـ كتابتها : الصحافة ، والجيل ، والعصر .

اننا نكتشف خمسة خيوط على الاقل تشكل هذا النسيج :

١ ـ سيرة الحياة الذاتية التي «يخصص» لها الكتاب في الاغلب كتابا مستقلا ، وربما كانت غادة نفسها من بين هؤلاء ولكن الحريق انقذ «المذكرات» من النشر . ولكن الحقيقة هي ان غادة في مجلداتها العشرة تتنفس ايامها لحظة فلحظة . حياتها الخاصة (العامة ؟) معروضة في فيلم تسجيلي كامل من مئات الصفحات ، فنتعرف عليها في معظم احوالها الفكرية والعاطفية والنفسية ، في رحلاتها ، في قراءاتها ، في اشعارها وقصصها ، في تحقيقاتها الصحفية ومقابلاتها للمساجين والمجانين ومختلف فئات الناس «العاديين» . غادة بصمة اصبع على كل حرف ، بحيث انها تعرف الموضوعية بالسماع وتردفها بالمختبرات والمعامل الكيميائية والطبية وبيوت النبات الزجاجية . ولكن سيرة حياة غادة الذاتية ، كما سنكتشف ، هي ايضا سيرة حياة الجيل وسيرة حياة

الحياة والموت ، فالحروب والاختراعات والمجاعــات والزلازل والهزائم والانتصارات ، كلها «حاضرة» في سيرة حياة غادة، سيرتنا ايضا ؟

ب ــ هي في قتال دائم ، مع من وضد من ؟ تجيب مجلداتها غير الناقصة ، ولكن الاهم هو «القتال» ذاته ، فهي لا تعــرف الهدنة مع نفسها ولا مع الآخرين . انها في صراع لا يهدأ ، في مقاومة مستمرة للموت ، موتها وموت الآخرين . لذلـك فقتالها هو المقدس ، وليس من مقدسات تحول دونها والمقاومة اللانهائية .

ج ــ الفن والحب والحرية والانتماء هي خيوط النسيج الحي في مجلدات غادة ، اي انها تجليات وجودها بمواجهة العدم . مربع «الخلق» الوجه الآخر للموت .

د ــ هي في رحلة دائمة سواء بالطائرة او الكتاب او بالمونولـوج الداخلي ، رحلة داخل عمق أعماق الذات ، وخـــارج قشرة الكون التي ندعوها العالم . تقتحم الاجواء التي نسميها «غير طبيعية» او غير مأهولة او غير مأمونة ، كالسجن والمستشفى العقلي لتعرف الاحرار الحقيقيين والعقلاء الحقيقيين .

هـ ــ التجربة هي قدس الاقداس في النسيج الحي ، ممارســة الحياة ذاتها لا بديل عنها بالقراءة او الفرجة او الخيال ، حتى ولو ادى الامر الى تجربة المادة المخدرة LSD .

التجربة البشرية في حياة غادة أثمن رأسمال الكائن البشري، فكيف يمكن الحصول عليها مجانا بالاقتصار على معايشة تجارب الآخرين ؟ لا تجربة بالوكالة عن احد ، فالتجربة الحقيقية تتــم بالاصالة عن النفس .

***

وبعد ، فلعلي تجاوزت كثيرا حين قلت ان مجلدات الاعمال

غير الناقصة لفادة السمان قد غمرتني بسعادة شخصية لانهـــا أكدت فروضا لي وتصورات عن حياتها وادبها ، لم اكن املـــك وثائقها .

غير انني اعترف بأن فرحتي الشخصيـــــة ليست يتيمة ، فالادب وقراؤه لن يكونوا أقل سعادة مني بكل تأكيد .

د. غالي شكري

باريس ١٠ / ١٠ / ١٩٨٠

نعم ، هي المقدمة

- ١ -

«وعي الحياة في ظلال الموت»

كل فنان طائر ، بمعنى ما .

وغادة السمان طائر ايضا .

ولكنها كبعض الطيور الشاذة ، لها عـدة اجنحة .. بل هي تبدو لي أحيانا كما لو كانت في حالة تقمص دائمة ، تحيا اكثر من حياة في اللحظة الواحدة . الحلم في حياتها ليس شريطـا سحريا تديره مخيلتها أثناء النوم . انه حياة . الكابوس ايضا. ليس اختلالا في الاعصاب نتيجة اجهاد او عسر هضم او تشاؤم من حدث ما . هو حياة . القراءة . قراءة الكتب والحجر والبشر والشجر والحيوان ، ليس تأملا او صلاة او ثقافة ، بل حوارا مع الذات وحوارا مع الآخر . حياة .

غادة لم تحترف الكتابة ولا الزواج ولا الانوثة ولا الأمومة ولا البنوة . حرفتها الحياة ذاتها ، وعدوها الوحيد هو الموت . لذلك فهي تحيا وكأنها تميت الموت كل لحظة تعيشها . لقد اتخذت قرارا سريا يوم ولدت هو ان تحيا . اي ان تقاوم الموت . هو عدوها الوحيد في هذه الدنيا . وهي تعرف ان اول شروط النصر هو معرفة العدو . لذلك لم تتجاهله ، لم تدر له ظهرها بحجة او بأخرى وما اكثرها . رفضت مثلا ان تتصوره جسرا للانتقال من شاطىء الى آخر . رفضت ايضا الاستسلام للصفة الشائعة من حوله ، انه «النهاية» : رفضت النقيضين معا ، ورأت فيهما «سهولة» لا تليق بمن كان في زيارة قصيرة لهذا العالم . اي انها رفضت التفاؤل الكاذب واليأس العدمي .

ولو ان غادة السمان اختارت الطريق الاول «رجاء القيامة» لما ترددت في دخول الدير ولأصبحت أشهر راهبة في تاريخ العرب . ولو انها اختارت الطريق الآخر «العبث واللاجدوى» لما ترددت في الانتحار .

ولكنها اختارت الطريق الصعب . الطريق المضاد لشارع الكذب .. فكم بيننا من المؤمنين بحياة اخرى وحياتهم ليست اكثر من تجارة بالموت ، يبيعون «الله» في أقرب مزاد ، ويسلمونه لاول شرطي ، ويستغفرونه في احضان أرخص غانية . وكم بيننا من المؤمنين بنهائية الموت ، وهم يستذلون «حيواتهم» في أسواق الرقيق الملون بأتفه الاسعار ، مقابل أن تبقى لهم «حياة» فقدت معناها لا بحتمية الموت بل لانهم — هكذا — يعيشونها .

هؤلاء وأولئك ، على تناقضهما ، يلتقون في الدرب السهل ، في شارع الكذب . والذين «يشتغلون» منهم بالكتابة يكدسون منها أكواما من الادب الكاذب الذي يشبع جثثهم حتى الموت .. بلا قيامة .

غادة السمان كالنادرين من عظماء الضمير البشري في بلادنا وبلاد غيرنا ، اختارت الطريق الصعب . قالت هناك موت بالتأكيد ،

ليس جسرا للقيامة ولا «نهاية» للحياة . انه شرط الحياة ، شرطها السلبي . ولكن شروطها الايجابية لا تعد . ولو ان غادة سئلت قبل أن تولد عما اذا كانت ترضى بحياة «يعترضهـــا» الموت ، لاختارت الحياة دون تردد . وقد فعلت .

لذلك فهي تحيا والثمن مدفوع سلفا . انه الموت . فـــلا رهان اذن بين الحياة والموت ، بل الرهـــان بين حياة وحياة . اختارت غادة الحياة المدفوعة الثمن ، فلم تختر الدير او الانتحار او الكذب . وافلتت ايضا من الحياة البلهاء ، حيـــاة البقول ، حياة يفضلها العدم ، حياة الغالبية الساحقة من رجالنا ونسائنا، حيث يغمرهم ذهول الحياة اليومية ـ الاكل والشرب والتناسل ـ عن وعيهم بالحياة الحقيقية والموت الحقيقي .

اختارت الحياة بشرطها السلبي . وبدات مسيرتها دائنة ، لان الثمن المدفوع لهذه الحياة يتراءى لها في كل نبضـــة قلب وشهقة تنفس ، يجري العدم في أوصالها فلا تتعزى ولا تبتئس ولا تكذب ، بل تمارس حقها المقابل للموت الساري في العروق مع الدم ، حق الحياة .

ولم تحصل غادة السمان على هذا الحق ، بل لم تقع على هذا الاختيار ، صدفة او إلهاما . بل ثمرة معاناة هائلة ، صامتة احيانا وصاخبة في أغلب الاحيان . لقد انتزعت هذا الحـــق وكسبت هذا الاختيار انتزاعا ، ولم يحدث ان منحها احد هذه الهبة . صارعت كل ما ومن حولها . صارعت نفسهـــا وأسرتها وزملائها الصغار وزميلاتها ، صارعت الماضي والحاضر . صارعت الخطأ والصواب والنور والظلمة . صارعت الحـــرف المقروء والحرف المكتوب . صارعت الذين احبوها والذين كرهوها والذين بين بين . صارعت المعلوم والمجهول ، الثابت والمتغير ، الغريب والمألوف . صارعت الدنيا . صارعت امسها في يومها وصارعت يومها في غدها وصارعت غدها في البعيد . صارعت الوحوش والملائكة والبشر ، صارعت الحقائق والاوهام ، صارعت السادة

والعبيد . صارعت المسيح والشيطان وآدم وحواء والحية الرقطاء . صارعت نجوم الليل ونجوم الظهر ونجمة الصباح ، صارعت قمر الشعراء والقمر المتهور بين الكواكب . صارعت جلدها وما تحت‌مسام الجلد من شرايين وشعيرات دموية واوردة. صارعت العالم . تمزقت بين جنة الاحلام المفقودة والموعودة وجحيم الكوابيس المولودة . كم اثخنتها الجراح . ولكنها في كل ثقب نازف ربحت حقها في الحياة وكسبت «اختيارها» للطريق الصعب .

لم تقامر ولم تكسب رهانا ، ولكنها ربحت «الوعي» . وعي الحياة في ظلال الموت . كل ما فعلته انها قاومت . انها خلقت لنفسها عدة اجنحة وطارت .

- ٢ -

«عندما ولدت ابنها البكر»

الموت في الحياة اذن . ليكن . وبدات رحلة غادة السمان مع الوعي ، وعي النقيضين المتعانقين ابدا . ربما كانت طفولتها «وعيا لا واعيا» ان جاز التعبير ، فليس هناك وعي في اكياس جاهزة يباع سرا راحت واشترته . الوعي حركة في الداخل والخارج ، تنمو وتخمد في مد وجزر متلاحقين فيما يشبه المطاردة . وربما كان اكتشاف «الحرف» منذ الطفولة وعيا خامدا يتجاوز حدود التقليد قليلا ، بأن بنت الطبقة المتوسطة لا بد وأن «تتعلم» . ولكن الحرف في تلك المرحلة الباكرة من «حياة» غادة قد تجاوز في تقديري أسوار التقليد البرجوازي وتمرد . فالتقليد يملي على الفتاة الصغيرة ان تتعلم اولا «لتنجح» ، ولا بأس من ان يتحول الزخرف الشرقي الى ديكور مودرن فتتعلم

البنت ثانيا «لتعمل» لا بدافع «الحاجة» ـ لا سمـــــح الله ـ الاجتماعية او النفسية بل هي «النهضة البرجوازية» . ولا بأس من العودة الى «الأصول» فتتعلم البنت ثالثا «لتتزوج» وتصبح سيدة صالون فخم تجيد الرطانة المنغمة بلغة العصر فرنسية كانت او انكليزية .

ولا ادري كيف افلتت غادة السمان من الفخ المنصوب باتقان لأية طفلة من بنات الطبقة الوسطى الدمشقيـــــة او القاهرية او البيروتية ، فهذا سر اسرارها الذي مهما حملقت في بئر الذاكرة فلن تصل الى قراره ابدا . كل ما ادريه او اتصوره بمعنى ادق انها ادركت بوعي لاواع تقريبا قواعد اللعبة وتلمست بكلتا يديها الطريتين ابواب المصيدة الجميلة . مصيدة الحرف . فتحتها ولم تدخل . سحرت قضبانها المعدنية الرفيعة . قرضتها بأسنانها وحولتها الى ريش صغير كالزغب . وطارت . حولت الحرف الى جناح صغير وطارت ، تكتشف ما وراءه وما امامه ، ما تحته وما فوقه . اعطت ما للبرجوازية للبرجوازية فلم تصبح مدينة. ولكنها اعطت لنفسها ما لنفسها واضحت دائنة . تعلمت ما يريدون . ولكنها تعلمت ما لا يريدون ايضا . الحرف سلاح ذو حدين ، قد يشهد وقد يستشهد ، هو القاتل والقتيل . ولم تمنعه غادة من ان يشهد لها امام البرجوازية ، ولكنها كانت قد اضمـــــرت له وظيفة اخرى . تقمصته على هيئة جناح صغير وطارت من البيت الى المدرسة الى الجامعة ... الى الشارع . ولان الجنـــــاح صغير ، كانت تعود بين الحين والحين ، غير انها في عوداتها كانت «الازمة» قد بدأت . لم تكن ترى كل شيء فيمكانه الذي عرفته من قبل . لم تكن تحس بكل شيء كما كان في زمانه من قبل . كانت «النسب» بين الاشياء قد تغيرت في الزمـــــان والمكان . ومعذورون ، اهلها ومعارفها وزملاؤها وأساتذتها ، اذا كانوا قد قالوا عنها مجنونة . وهم معذورون ايضا اذا كانوا قد صمتوا وراتهم هي مجموعة من المجانين . كانت في طيرانها المحدود قد

اعتادت على رؤية الاشياء بصورة اخرى . وحين كانت تعود لم تكن تستطيع ان توائم بين ما رات وما تراه .

كان الحرف في حياتها حتى ذلك الوقت مجرد جناح واحد صغير ، ولكنها رات به ما لم يره احد في عمرها ومحيطها . رات بيوتا اخرى غير بيتها ، رات آباء وامهات آخرين غير ابيها وامها ، رات شوارع أخرى واحياء اخرى ومدنا اخرى واناسا آخرين وعلاقات اخرى وقيما اخرى ولغات اخرى ، غير شارعها وحيها ومدينتها وناسها وعلاقاتها وقيمها ولغاتها . وكان طبيعيا ان تلمس الشذوذ في ما كان مالوفا لديها وما كان متعارفا عليه . كان من الصواب ان ترى ثمة خطأ ما في هذا «العالم» . كان منطقيا ان تشعر بالمفارقة في جوهر «وجودها» . اتسع في عينيها افق الحياة ، ومعنى الموت ايضا . واحست بالجناح الواحد الصغير كالثوب الذي ضاق عليها بعد ان كبرت . كادت تختنق . وكان الجميع على استعداد فوري لعذرها وشكرها ايضا ، لو انها ندمت على رحلة الجناح الواحد و«عادت» لترتاح وتريح .

ولكن غادة حلقت في الحرف من جديد واكتشفت فجأة طوق النجاة . اكتشفت ان سر الازمة هو انها تجاوزت بالحرف الفخ المنصوب خارجه ، ولكنها دون ان تدري كانت قد سلمته نفسها . حين تقمصته هو الذي طار بها الى الكواكب المسحورة التي «يعرفها» . لم تكن في دفء ريشه سوى رد فعل ، كانت سلبا . اما هو فكان السيد . وايقنت بغتة انها بصدد معركة جديدة كليا . وانها في هذه المعركة بلا نصير . فحين تأزمت الامور فيما مضى بينها وبين محيطها كان الحرف هو نصيرها . اعطت ما لقيصر لقيصر وما لنفسها لنفسها ، فافلتت من المصيدة باعجوبة . ولكنها لم تكن تعرف انها وقعت في اللحظة نفسها في مصيدة الحرف . انه القيصر الجديد الذي يريدها جارية ترى بعينيه العوالم التي يختارها هو . انها ليست هي . انها حالة

تقمص لا اكثر . ومعركتها المستجدة ، هي ان تنفض السحر وتصبح هي هي . تصبح هي ذاتها حرفا ، لا عاشقة لحروف الآخرين . كان عليها ان تغزل بنفسها ريشا جديدا لجناحين يستقيم بهما الوزن وتستطيل المسافة ويرتفع التحليق .

هل كانت تعي ان دولة الابداع الفني المستقلة وذات السيادة، مغامرة ؟ ربما ، ولكنها في جميع الاحوال لم تكن تراهن على شيء . كانت تحيا . وكان الوعي ينمو . وكان طيرانها الباكر قد اكد لها بغمزة عين ان لا مغامرة هناك ، وأن هذا ممكن ، وانه قد حدث في بقاع عديدة من الدنيا ، ولنماذج لا حصر لها من البشر.

ولأن الحياة مدفوعة الثمن سلفا ، كما هجس لها الوعي الخامد في الطفولة والوعي النامي في الصبا، فقد انتزعت الخوف من صدرها بأظافر داخلية لا ترى . وانطلقت في معركتها الجديدة مع الحرف بلا نصير . كما ان لبعض الآخرين حروفهم الذهبية المتلألئة بلون الشمس والقمر والنجوم ، لماذا لا يكون لها حرفها. لماذا لا تكون هي حرفا ؟ ربما ولد باهتا ، صدئا ، بلون الهواء . ولكنه ، مع الايام ، سوف يتخذ لون بشرتها وعينيها وشعرها . مع الايام سوف يتخذ رائحة عرقها وانفاسها ودرجات حرارتها. مع الايام سوف يتخذ رنين صوتها ونغمة بكائها واوتار ضحكاتها. مع الايام سوف يتخذ دقات قلبها ونبضات عروقها ويعانق ذاكرتها ومخيلتها فيكتسب شطحات أحلامها وتوهجات كوابيسها . مع الايام سوف يصبح هي . ولا يعنيها بعدئذ ان يكون ذهبيا كالحروف الشقراء او مجعدا كحروف البرونزيات، يلمع او يخبو، ترابيا او اسود او أحمر . انها كما ترفض استعارة اي وجه للكات جمال العالم في التاريخ وتفضل وجهها الذي ولدت به ، فان اقصى ما تتمناه لحرفها ان يكون حرفها هي ، متميزا مثلها كالبصمة ، مهما قال عنه الآخرون . بمولد هذا الحرف تكون قد ولدت ولادتها الثانية ، تكون قد بدأت حياتها الثانية .

وربما لم تكن تدري غادة في ذلك الوقت انها كانت حاملا

بهذا الحرف ، والا لما استشعرت آلام الولادة . وربما عانت اهوال الشك في ان يكون حملها كاذبا ، حتى اتاها المخاض وولدت ابنها البكر ، حرفها البكر ، جناحيها الجديدين اللذين استنبتت ريشهما من احشائها التي تكونت — دون ان تقصد — من طيرانها القديم على جناح الحرف القديم ، والتي تكونت — دون ان تقصد — من الفطرة المجهولة . وانها حين عادت ذات يوم من احدى رحلاتها على جناح الحرف الاول ، ورات النسب مهزوزة بين الزمان والمكان والانسان والاشياء ، لم تكن مجنونة بل كانت بوادر الحمل .. فغيرها ملايين ممن رحلوا على جناح الحرف وعادوا «بمشاهداتهم» ليرووها على «مسامع» الآخرين وكأنها كرات من الزئبق تنزلق على سطح من الزجاج لا تترك اثرا . هؤلاء توحدوا مع الزمان والمكان والانسان والاشياء ، فلم تختل النسب بين هذه المرئيات جميعها حين عادوا لانهم في الحقيقة لم يبارحوا مكانهم قط . انهم المثقفون المقمون والعقيمون .

ولا بد انها كانت معركة رهيبة تلك التي خاضتها غادة السمان ضد الحرف ومعه ، ولكن شجاعة «الحياة المدفوعة الثمن» اتت لها بحرفها ، بكنزها المسحور ، وطارت للمرة الاولى بجناحين من صنعها .

- ٣ -

« الرحلة الاولى »

عندما حلقت بجناحيها للمرة الاولى فرحت . ولكنها سرعان ما تساءلت اي الدروب تسلك ، فلا يكفي للطائر ان يكون له جناحين حتى يطير والسلام . هل تسلك دروبا معلومة انتقلت اليها من قبل ، فما الجديد ؟ هل تسلك طرقا مجهولة ، قد لا

توفر السلامة ، ما الضمان ؟ وفي ظني انها اجفلت لحظات قبل ان تحزم امرها وتطير . وفي ظني ايضا انها اجابت على السؤالين بنعم . لم لا تطرق الدروب المعلومة من ارتفاع اعلى وبسرعة اكثر مما كانت تستطيع في زمن الجناح الواحد المستعار ؟ ولــم لا تخترق اثناء طيرانها الخطوط الحمراء وتقتحم الاجواء المحرمة ؟ فلتجرب .

وجربت غادة . ورات بعض ما سبق ان رآه الآخرون ، ولكن من زوايا لم يبصرها احد من قبل . وفوجئت في المناطق المجهولة بآثار اقدام نادرة استشهد اصحابها فيما يبدو . ولكن قدميهــا اللتين تابعتا «العلامة» في الذهاب ، حفرتا طريق العودة دون الاهتداء باية علامات .

ونجحت الرحلة الاولى ، رغم قلة الحصاد وكثرة الجروح . في «عيناك قدري» و«لا بحر في بيروت» و«ليل الغرباء» تكتشف مباهج القصة القصيرة ، وتكشف اول الاقنعة عن الوجه العربــي القبيح . صوت جديد ؟ نعم . هذا ما تقوله لغتها-بدءا من اختيار الكلمة الى اختيار مكانها من الجملة الى «تشكيل» الفقرة الــى «تنغيم» السياق . وبدءا من اختيار «الشخصية» الى «تكوين» الحدث الى اقامة الحكاية . بداية ونهاية ولحظة تنوير ؟ نعم ، ولكن دون ان نلتقط بصمات موبسان . واحيانا بلا بداية محددة ولا نهاية محددة ، ولكن ما بينهما لا ينم عن ان تشيكوف كــان هنا . قد نلحظ اشجان هذا ومفارقات ذاك ، ولكنها تختلط في مخيلتنا باصداء شوبان وموزار وخطوط غويا والوان شاغال .. غير اننا بين الأضواء والظلال نلمح اشباحا قادمة من كهوفنا نحن، وجوها لابناء وبنات وعلاقات وقيم جيلنا المطحون بين حجري الرحى .

صوت جريء ؟ نعم ، كالحلم العاري تحت اشعــة الشمس نستحم بخطايانا ، لا نعرف ما الصواب وما الخطأ وما اذا كانت هناك اشياء بهذا الاسم . علاقة الرجل بالمراة في مجتمع متخلف

هو الباب . الحب المعلق على صليب الكبت والحرمان هو النافذة. الكذب «المقدس» بين الرجال والنســــاء ، بين الازواج ، بين الآباءو الابناء، بين الفرد والعالم هو قانون الايمان ودستور القيم. القهر العفوي من عمق أعماق الروح ، والقهر المتقن الصنع مــن خارج الخارج هو ثيابنا الداخلية الملطخة بدماء الخطيئة الاصلية وافرازات الخطايا الفرعية .

صوت متميز ؟ نعم ، كما لو ان تحت جناحيّ الملاك شيطان رجيم ، تحت رداء القديس عاهرة بالسليقة ، فأصبح يعــــرف بجناحيه البيضاوين وامست العاهرة تعرف بالـــرداء الاسود . صوت يمزق النسيج المخملي للاصوات الناعمة فنسمعها عواء ، ويمزق الصمت الاجوف فاذا به هدير الوحوش في غابة الذئاب. صوت يعري كل صوت مستتر تحت ورقة التـــوت المقدسة او الملعونة في غرفة النوم او فوق سجادة الصلاة .

صوت جديد وجريء ومتميز كان صوتها في المجموعـــات الثلاث الاولى من «عملها» الذي لم يتم ، من طيرانها الذي لـــم يتوقف . ولكنه صوت محدود الطبقات ضعيف الاوتار ، كأنــه رجع الصدى . صداها . صداها حين كانت وقبل ان «تكون». صدى الغثيان الباكر والصدمة الاولى حين اهتزت المرئيات أمامها كأنها تحملق في مرآة مشروخة . صدى ـ رغم الجدة والجراءة والتميز ـ يجمعها مع الآخريـن و«الآخريات» . خصوصـــــا «الاخريات» اللواتي كتبن لمجرد أن يكنّ «أخريات» بين الآخرين، اللواتي تجاوزن قواعد اللعبة الاولى ليصبحن اكثر مهارة فـــي لعبها ، لا لتحطيم قواعدها . اي ليصبحن ديكورا اكثر لمعانا وأكثر معاصرة ، لسن «سيدات صالون» الزوج المحترم او العاشق ، بل صالون المجتمع بأكمله . انهن اضافة «كمية» لترسيخ قواعـــد البرجوازية باثبات انها تواكب روح العصر ، ولو زخرفيا . ولسن بالقطع انسلاخا نوعيا ، ولو ادى الامر الى وضع شيخوخـــــة البرجوازية في المصح او ملجأ العجـــزة او القبر او المتحف ،

والبدء في بناء عصر جديد . بالمشاركة في صنع العصر الجديد .

غادة السمان لم تولد ولم تلد حرفها لتكون «احداهن» ، ولكن رحلتها الاولى كانت من الارهاق والضنى والنزف . للدرجة التي منعتها من تحطيم الدائرة .

لقد ظنت ببراءة التجربة الاولى ان هذه الدائرة هي الدنيا. لمجرد انها حلقت عاليا ... فوق السطوح . كان ما قالته لنا صحيحا ، ففوق السطح كانت هناك اكوام النفايات والقذارة والزيف والدم الفاسد . كان التخلف ، وسيظل في ما يلي من رحلات ، هو العنوان الرئيسي المضاء بالنيون فوق البيت المزركش بالفسيفساء . وايقنت اكثر فاكثر ان الموت في الحياة ينحرف عن معناه الحقيقي في ظلال التخلف حتى ليصبح العكس هو الصحيح ، تصبح الحياة في الموت .

ولكن هذا كله كان صورة من اعلى ، صورة من بعيد . كان يلزمها بعد التحليق في الاجواء العالية طولا وعرضا في خطوط مستقيمة او متوازية او متقاطعة، في مربعات او دوائر او مثلثات، وبعد ان اكتشفت مختلف «الاشكال» و«الاسطح» ، ان تقوم ــ بما ان الحياة مدفوعة الثمن سلفا ــ بمغامرة من نوع جديد . الى الاجواء السفلى ، في العمق . ان تحطم الدائرة الاولى وتبحث عن تخوم الدائرة المجهولة التي ربما كانت العالم وربما لم تكن .

كان عليها ان تبحث في داخلها وخارجها عن طوق النجاة . حتى لا تتحول بالتقادم الى عضو ثابت في «جمعيتهن» او جمعيتهم ، لا فرق .

وفي تقديري ان عام ١٩٦٧ في حياتها وموتها كان علامة فارقة .

وقبل ان نتابع أحب ان اقول ان هذه الكلمات عن رحلة غادة السمان الاولى ، اكتبها للمرة الاولى ... رغم انني كتبت فصلا كاملا عن «بعضهن» في كتابي «ازمة الجنس في القصة العربية». وكنت قد قرأت كتبها الثلاثة الاولى . وهي كتب مليئة بالمادة

المغرية لموضوعي . وهي ايضا كتب بعضها يتفوق في ناحية او اخرى عمن كتبت «عنهن» . ولكني لم اكتب . واقولها للمـــرة الاولى ، لانني كنت على يقين من ان غادة لم تحقق ذاتها بعد كما تشتهي «حياتها» ان تكون . بينما كنت على يقين ممائـــــل ان الاخريات قد اكتملن وان عطاءهن قد توقف .. مهما سودن بعدئذ آلاف الصفحات .

كنت انتظرها . انتظر حقيقتها . وجاء عام ١٩٦٧ فـــي تقديري خطا فاصلا في حياتها المدفوعة الثمن ..

- ٤ -

«تدجين الطائر بعد الرحلة الثانية»

ما هو هذا الخط الفاصل ؟ لا ادري على وجه التمام . ولكنه من داخلها وخارجها انبثق كالشرارة المتعددة الالوان . ان شيئا ما لم يصدر «لها» في هذا التاريخ . ولم تكن صديقتي بعد حتى اعرف . بل انني حتى الان لا اعرف . ولكن المؤكد ان شيئا مـا صدر «عنها» في هذا التاريخ . شيء اشبه بالقرار وانبجاســة الوعي الجديد وتدفق الدم المفاجيء . وهو شيء من الداخـــل والخارج وفي وقت واحد . اما الداخل فاني أستطيع ان اتخيله حدثا ــ لا حادثا ــ شخصيا كبيرا ومركبا لا بسيطا . وامـــا الخارج فاني استطيع ان اتصوره في هزيمتنا المدوية حينذاك . واعتقد ان الحدثين معا شكّلا ما يمكن تسميته بالهزيمة الوجودية البعيدة المدى والتي تلتقي في نهايتها الذات بالموضوع .

وكان هذا اللقاء ، رغم طابعه المأساوي العنيف ، هو الذي وضع غادة عند مفرق طرق . اما ان تنتكس فتذهب الى الدير او

تنتحر حتى لا تكذب ، وإما ان تستكين بين أذرع الدائرة الجهنمية «مثلهن» وتستأنف مسلسل العينين والقدر وبيروت والبحر والغرباء والقمر الى آخر المواد .

ولكنها ابنة الحياة المدفوعة الثمن . ولا يمكن ان تكون الحياة بضيق هذين الشارعين فقط . وفهمت بحزن ان جناحيها لن يحلقا بها اكثر مما حلقت. وانها تحتاج الى جناح آخر بل أجنحة. وتحتاج الى «اختراع» شارع ثالث غير هذين الشارعين ، اللذين يبدوان امامها وكأنهما شارع واحد ممتد من طرف الى الطرف النقيض .

ولم تكن تدري ان رحلاتها السابقة كلها لم تكن خسارة . كانت متراكمات الوعي و«التجارب» تصقل فطرتها المجهولة بالمزيد من القدرة ــ المختزنة والمكتسبة ــ على شق دروب المستحيل . وكم من المستخيلات عبرتها ، منذ معركتها الطفولية الاولى ، الى معارك الصبا الباكر ، معاركها مع النفس والحرف والآخرين . كل هذا المخزون كان يتفاعل دون وعي ظاهر منها . وحين انبثق في رأسها القرار كنافورة الضياء في ليل مظلم ، لم يكن الامر معجزة . كان تأصيلا لذاتها التي لم تضع رغم هزات الداخل والخارج . وكان تفجيرا لمعدنها الذي لم يصدأ رغم كروب الزمن وجراحات الطريق الصعب . واذا كان الشارعان في الحقيقة شارعا واحدا، واذا كان الجناحان لا يسعفانها بغير رؤية السطوح، واذا كان الموت في أوصالها برهانا لا يموت على انها دفعت عربون الوجود مقدما، فما عليها الا ان تفاجىء الدنيا . عليها ان تستنبت اجنحة اكثر واكبر واقوى ، وأن تخترق الارض الواقفة فوقها لتصرخ بأعلى صوت : ها هو الشارع السفلي نسيتموه في العمق. ها هي الشوارع «في» ارضكم بلا حدود تكتفون بالسير «فوق» أسطحها ، او تدفنون فيها موتاكم ، بينما جذوركم هناك، وجذور الجذور .

تلك كانت المعجزة حين مضت غادة الى نهاية الطريق المسدود من الناحيتين ، فقد فاجأت نفسها والآخرين ، حين غطست الى قاع الحياة .

وبدأت أخصب رحلاتها على الاطلاق الى الان ، رحلتها الثانية التي بدأت في «رحيل المرافىء القديمة» ومرت على «بيروت ٧٥» وانتهت الى «كوابيس بيروت» .

وفي ظني ان هذه الرحلة انتهت . وأن هناك رحلات أطول وأصعب وأعمق ، قادمة لا ريب .

ولكني عن هذه الرحلة أتكلم في هذا الكتاب . والحقيقة انه كتاب كتب نفسه ، كما وضعت غادة روايتها «كوابيس» وكما قلت ايضا عن كتاب سابق هو «عرس الدم في لبنان» .

انني لم افعل اكثر مما تفعله احدى محطات الرصد ، وهي تتابع صاروخا انطلق .. فقد تابعت رحلتها المثيرة هذه ، خطوة خطوة ، او حركة حركة كما احب ان أسمي فصول هذا الكتاب . وقد كتبتها في أزمنة متفاوتة بين عامي ١٩٧٢ و١٩٧٧ ، وامكنة مختلفة بين القاهرة وبيروت وباريس ، اي خلال خمس سنوات تقريبا ، حاولت الكشف عن أسرار رحلة استغرقت من صاحبتها حوالي عشر سنوات .

وهي تجربة صعبة ، ان احاول قص أجنحة الفنان ، لمعاينة ريشه و«الآثار» التي خلفتها في ثناياه شوارع العالم السفلي وخباياه .

اي انني ، هنا ، لا اكتب «عن» غادة السمان ، بل احاول ان اكتب رحلتها الثانية كما سجلت ذبذباتها اجهزة رادار النقد .. وهو العمل الذي يشبه «تدجين» الطائر لحظات اذا لم يستدع الامر قص اجنحته ، لاجراء الفحوصات اللازمة واستخلاص النتائج .

وهو عمل سخيف كما ترى ، لان الطائر يضحك غالبا على النقاد وسرعان ما يفلت ويطير الى آفاق مجهولة .

ولكني شخصيا ، افضل هذا العمل ، على التحنيط الذي يستوجب اولا القيام بجريمة قتل الطائر . كما انني افضله على صنع التماثيل بعد عمر طويل لانني لا انتوي فتح متحف .. ولاننا جميعا في زيارة قصيرة لهذه الدنيا .

باريس ٣ تموز (يوليو) ١٩٧٧

غالي شكري

بروڤلوغ

من اكثر القضايا الحاحا على عقلي ووجداني حقيقة العلاقة بين الواقع والفن . وتبرز لي دائما شخصية الفنان وحياتــــه الخاصة كعنصر حيوي بين عناصر الواقع الاخرى التي تشارك في عملية الخلق الفني . وبالرغم من ايماني المطلق بأن الفن حقيقة موضوعية مستقلة عن الذات الخالقة بمجرد ولادتها ، وبالرغم من انني لست من ابناء المدرسة النقدية القائلة بضرورة تسليــــط الضوء على زوايا النفس وأركان الحياة التي عاشها الكاتب ، فانني لا انكر لحظة واحدة ان الواقع الذي اسهم في تكوين العمل الفني ـ فليست الموهبة الفطرية وحدها هي الخالق الوحيد ـ لا بد وأن سيرة الفنان تشكل بعدا ما من أبعاده . وتظل هذه السيرة بعيدة عن ان تكون احد معايير التحليل والتقويم ، ولكنها تبقى عنصرا حيا متفاعلا مع بقية عناصر «الواقع» الذي شارك بصورة ما في ولادة العمل الفني .

يجب ان نحذر دائما ذلك التفسير الآلي البسيط الذي يرى

الفن صورة من حياة صاحبه ، فهي نظرة وحيدة الجانب ، فضلا عن انها نظرة ستاتيكية جامدة ، فربما يجيء الفن كرد فعل عكسي لحياة الفنان وقد يجيء موازيا او متقاطعا لهذه الحياة . وهو في جميع الاحوال ليس اكثر من عنصر يقبل التعديل والتحوير حين يضاف الى بقية عناصر الموهبة والثقافة والظروف العامة في المكان والزمان ، وحين يدخل رحاب العملية المعقدة لتفاعلات الخلق البالغة التشابك .

رغم ذلك ، يظل هذا العنصر ــ حياة الفنان الخاصة ــ من اهم العناصر الابداعية الجدير بالمعرفة ، واكرر «المعرفة» دون اتخاذها معيارا نقديا .

من هنا كان شغفي الشديد بالتعرف على معظم الادباء الاحياء معرفة داخلية حميمة لا تتوقف عند اعتاب الشائع والمألوف في «المقابلات» الصحفية . ان حواري مع غالبيتهم قد يثمر نوعا من «المواجهات النقدية» ، وقد يثمر نوعا من «المونو ــ ديالوج» اي ذلك الحوار النفسي الذي كان من الممكن للفنان ان يديره ذاتيا دون ان يدري احد ، ولكني جئت انا اليه ببعض الاستفسارات «البريئة» فكأنها دبوس رهيف شككت به الجلد فاذا به ينفذ الى الشرايين والاوردة والشعيرات والخلايا حتى يصل الى العظم .. وينزف الفنان ــ فجأة ــ دما حبيسا غريبا يكاد لا يتعرف عليه وكأنه دم شخص آخر .

وسيلتي في ذلك قد تكون الحوار المباشر ، وقد تكون تساؤلات مخطوطة كأنها رسالة من المجهول . يختلف اختيار الوسيلة من فنان الى آخر ، ولكني في الحالين معا اضيق عليه الخناق بعيدا عن اساليب التنويم المغنطيسي وكرسي الاعتراف الكاثوليكي .. فالفنان يدرك اللعبة التقليدية الى اقصى الحدود. وانما اقرأ له كل حرف كتبه وكل ما تصل اليه يداي مما كتب عنه ، وأواجهه بزمن ضيق بالغ الضيق . هكذا كان الامر بيني وبين يوسف ادريس مثلا ، فلم افارقه طيلة ١٦ ساعة بدأت في

الرابعة بعد الظهر وانتهت في الثامنة صباحا . كان حوارا جنونيا انتقلنا خلاله من مكان الى آخر ومن حالة الى اخرى . ولكن النتيجة كانت «رحلة» من اخصب الرحلات التي عشتها «داخل» كاتب احبه . كذلك كان الامر بيني وبين محمد مهدي الجواهري في براغ ، فقد اخبرته انني ساغادر المدينة الجميلة بعد ٢٤ ساعة . ومن مقهى الى فندق الى مطعم الى متحف ، جرى حوارنا ـ الوثيقة .

وهاأنذا مع غادة السمان .. ولكن بطريقة مغايرة . فقد اعتدت ان اكتب الى غادة من القاهرة وأن تكتب لي من بيروت وروما ولندن وباريس منذ سنوات . وحين فكرت في الرحيل داخلها ونحن معا في بلد واحد ، لم افكر لحظة في تغيير اسلوبي معها . ذلك ان رسائلها الي كانت تشف عن ادق ما يجري في عروقها ، اكثر كثيرا من محاوراتي المباشرة معها .

هكذا قررنا معا : بالمعنى الصحفي الدارج كتبت لها مجموعة من الاسئلة وكتبت لي ردا عليها . كتبت لها رسالة وتلقيت منها.

ولكن الحقيقة هي انني تسللت خفية الى تحت مسامها ، بمجموعة من الاستفسارات «البريئة» ، لم تدرك بعدها عن البراءة الا بعد ان فتحت المظروف وقرات «الاسئلة» !

ماذا كتبت لغادة ؟

قلت لها ان تخبرني عن مغامرتها الاولى مع الوعي ، في تلك المرحلة الباكرة من الطفولة ، حيث اصبحت الاشياء خارجها «موضوعيا» واصبحت هي «ذاتا» .. على اي نحو كانت مغامرتها الاولى مع البيئة ، خصوصا الابوين والمدرسة والطبقة الاجتماعية، ماذا كانت مغامرتها الاولى مع الجنس (الحلم والواقع على السواء)؟ كيف كانت مغامرتها الاولى مع الحرف : القراءة والكتابة ؟

ثم انتقلت بها الى المرحلة الثانية ، الى الصبا والشباب في الثانوي والجامعة والتخرج : من هم الاشخاص والافكار التي رفضتها او قبلتها ، والى اي مدى كان اثر هذا الرفض او القبول

في تكوين «موقفها» من الحياة ؟.. ومشكلة الجنس تـــزداد احتداما في هذه الفترة ، فهل كان للقاء المباشر مع المشكلة دور في بلورة الفكر ازائها ، ام ان رد الفعل كان ثقافيا من الكتب ؟
وفي المرحلة الثالثة ، كما اتصورها ، الى اي حد تدخلت الثقافة – عربية او غربية ، تراثية او معاصرة – في تكوين رايها وتشكيل جمالياتها ككاتبة قصة (هل جربت شيئا آخر غير هـذا الفن ، وحتى غير الادب) .. وطلبت منها ان تضرب لي امثلة على هذه الثقافة ، وان ترسم خطا بيانيا لتطور مواقفها من الجنس والرجل والمراة والدين ، من المراهقة الى الصبا الى النضج ، وما هي العوامل الذاتية (التجارب) التي صاحبت هذا التطـــور ، والعوامل الموضوعية (كالبشر والاحداث والثقافة) التي واكبته او شاركت فيه .

ثم سألتها : ما هو نوع الاحلام التي تسيطر على مخيلتهـــا الفنية من حين لآخر ، وما اذا كان لحلم بالذات اثر محدد فـــي حياتها الشخصية او الفنية او الاثنين معا . وما هو نوع الرجال الذين تركوا بصماتهم على حياتها الشخصية والفنية بالرفـــض والقبول ، وما هو نوع النساء الذين اصطدمت بهم كذلك ، سلبا وايجابا .

واعود للاحلام : قبل ذلك ، ما هي القصة القريبة الى النفس ايا كان راي النقاد فيها وما قصة القصة . ثم : هل للاحلام دور في بلورة الفكرة الفنية (الامثلة هنا ضرورية) وهل لها دور فـــي تشكيل النسيج اللغوي وتكوين الخيال وتخطيط الصور ومسار الاحداث . والواقع الخام سواء كان ماضيا او حاضرا ، كجزئيات وتفاصيل ، كأحداث مادية وافكار ذهنية وشخصيات حيـــة وميتة ، كيف يتدخل في عملية الخلق الفني في قصص غـــادة السمان ؟

ثم سألتها : ما هو نوع الثقافة التي تملكت نفسها في مراحل حياتها المختلفة وكيف أسهم الكتاب في تكوين وعيها ولا وعيها ؟

وما هي اهم الاحداث (شخصية او اجتماعية او سياسية) التـي املت نفسها على خط سيرها في الحياة فانعطفت بها الى حيث تشاء او لا تشاء .

وقد ارتبط الجنس بالثورة في العالم المعاصر بخيط قـوي ـ فكرا وممارسة ـ وكذلكالحال في «رحيل المرافىء القديمة».. فما هي التجربة التي نقلت كتابات غادة دفعة واحدة من التفكير بالجنس كتمرد اجتماعي «تتحرر فيه المراة» الى التفكير فـي تحرير الرجل والمراة معا من الاستلاب الطبقي والنير الاجنبـي والاستبداد المحلي والاغتراب الروحي ؟

هل كان للنقد الادبي او الرقابة (رقابة الحكومات ـ التقاليد ـ الزوج ـ الابن ـ الاصدقاء .. الخ) اثر مسبق او لاحق علـى «الخلق الفني» لقصصها بالسلب او بالايجاب (حبذا لو ذكرت لنا الاسماء والحوادث والنتائج تفصيلا) .

واخيرافقد تزوجت غادة ، اي انهـــا دخلت «المؤسسة» الاجتماعية بشكل ما من احد ابوابها ، فما هو نوع التغيير الذي ينعكس الان على كتاباتها .. ولا ضرورة لانكـــار هذا التغيير لان الزوج والامومة يولدان عواطف ومشاعر وافكار وعلاقات مختلفة عن الحياة السابقة .

وقلت لغادة السمان : تستطيعين ان ترفضي الجواب علـى اي سؤال، ولكنك اذا اجبت فلتكن الصراحة المطلقة هي بوصلتك.

واجابت غادة في زمن قياسي من ناحية الضيق ، وهي لا تدري ان حصارها كان مقصودا ، فماذا قالت ؟ بل ماذا فعلت ؟ ولنقرأ معا .

- ١ -

اغمض عيني واحاول الهبوط الى قعر بئر الذاكرة .. درجة

اثر اخرى ، ولكن اغماض العينين لا يجدي ، وتذهلني البقــع والظلال والاشكال الغامضة التي اراها حين اغمض عيني وانشغل بها !.. افتح عيني على مرئيات روتينيات غرفتي المألوفة التـي قلما تثير الخيال ، واتصور بئرا وانا اهبـط داخلها وحيدة .. الماضي يرقد في القاع (تراه يرقد حقا قط ؟) ، وعند كل درجة تتفرع سراديب كثيرة . افترض ان هبوط كل درجة يوصلني الى عام سابق .. اهبط ببطء ، واسمع صدى خطواتي واخشـى الانزلاق واتابع الرحلة المروعة الى الداخل .. تقفز وجوه ووجوه واصوات واتذكر سراديب الرعب في مدن الملاهي حين تمـزق الظلام فجأة وجوه كرنفالية مرعبة ذات اقنعة .. لا ادري لمـاذا تطالعني اكثر الوجوه التي مرت في عمري وكأن وجوهها اقنعة غامقة الالوان ، ويخرج من رؤوس البعض ريش طاووس ملون ، الوجوه الاخرى (الاقل عددا) اراها تطالعني بنظرة شبه حيادية وبوجوه نقية غسلها لون كفجر شتائي ، اتأمل بعضها بحنين او امتنان ... اتابع الهبوط ... ان اقصى ما استطيع ان اتذكره من طفولتي الاولى هو لوحة من مشهدين ... واعتقد انني عاجزة عن النفاذ الى ما هو ابعد عمقا في بئر الذاكرة دون معونة التنويم المغناطيسي او العقاقير ..

انا في قرية . لا استطيع ان ارى «كيف كان شكلي لأصفه ، ولعلي كنت ابدو كأية طفلة في الثالثة من عمرهــا او اكثر (لا استطيع تحديد الزمن لان والدي" متوفيان والاتصال بهما صعب حاليا !) ... المشهد هو قرية ما .. وانا امام حوض كبير مـن الحجر (لعله كان صغيرا) وفي داخل الجرن عدد من الرجـال والنساء عراة الاقدام يدوسون في الجرن أكواما من العنب . دفء وغناء وكنت سعيدة ، واذكر انهم كانوا يصنعون «الدبس» واذكر بغموض انهم كانوا يغلون العصير (ام يضعونه في الشمس؟، وانني كنت اغطس اصابعي في رغوة الدبس واحبها ، وانني كنت رغبت في مشاركتهم وكان الامر يبدو مشمسا ومثيرا وهنالك

اصداء غناء ... ثم فجاة جاءت امراة تعول وقالوا ان العجوز مات وخرج الجميع راكضين معولين ولحقت بهم دون ان افهم.. وشاهدت شخصا عجوزا كنت احبه ممددا والكل حوله معول .. ولم اكن افهم معنى كلمة مات لكنني ارى نفسي بوضوح احوم باستمرار حول الغرفة التي سجوه فيها اريد ان ادخل لاساله ما الحكاية ولم اكن خائفة ولكن مستثارة لاهتمام الكل بالامر الى هذا الحد ... ارى انني نجحت في التسلل الى غرفته وسؤاله ولم يرد وبدا لي وجهه الذي كان مألوفا غير مألوف (اذكر انه كانت هنالك شموع) ثم يد كبيرة تمتد وتجذبني وتقذف بي الى الخارج وتضربني .. ونواح كثير .. وكثير من الزحام .

امي لا اذكر عنها شيئا غير زيارتنا كل عام الى قبرها في اللاذقية . كانت هنالك ازهار برية كثيرة في المقبرة واذكر مرة انني شاهدت عشا لدود الربيع الملون يفور بحيوية مثيرة واستمتعت .

ابي احتل طفولتي . ابي ورفاقه . كنت الازمه . واسمع احاديث الكبار دون ان افهم بوضوح ما يدور ، ولم العب كثيرا في طفولتي . وعلاقاتي مع عالم الكبار كانت دوما امتن من علاقاتي مع رفاق المدرسة .. اول تمرد لي كان في صف الحضانة . اذكر انني حرضت رفيقة لي على الهرب من المدرسة (ما ازال اذكر اسمها) واقنعتها وهربنا ثم بكت وذهبنا الى بيتها واختبأنا تحت السرير وانكسر الابريق واستيقظ والدها وضربنا .

لا اذكر بوضوح طفولتي الاجتماعية . كنا نعيش في بيت صغير فيه «مدادة» ياسمين . الصورة الاساسية التي تحتل راسي في تلك الفترة هي صورة والدي منكبا يعمل باستمرار ويكتب (كان استاذا جامعيا) ولم يكن يجلس الى طاولة وانما الى (ديوان) متربعا ويضع في حضنه لوحا رقيقا من الخشب يكتب عليه وكان خطه جميلا . تلك الصورة ملتصقة في عيني ، ليلا نهارا ، واراه ايضا ويده اليمنى مكسورة وداخل جبيرة وهو تعلم

الكتابة باليسرى . اذكر انه كان فخورا جدا بأنه لا يدخـــن ولا يشرب الكحول ويصلي احيانا ويصوم ويخرج بي نزهات مشـــي طويلة في الغوطة وفي قاسيون ... كانت لديه صفات ذلك الجيل الرائع من الرجال الذين يروضون جسدهم على نوع من الصوفية والارادة وكان يحاول نقل ذلك الي منذ الطفولة . اذكر انني كنت في العاشرة من عمري حين كنا نمشي مع الفجر من بلودان الـى بقين ثم نعود الى بلودان مشيا (مسيرة اربع ساعات) واننا كنا نمر على طريق العودة بنبع ماء مثلج وكنت اركض الى الماء لأشرب وانا انزف تعبا وعرقا وكان يمنعني من الشرب (لانه يجب تنمية الارادة كأي عضو آخر في الجسد ولأن الماء البارد على حد قوله يؤذي الحنجرة حين يكون الشخص عرقا!) ، وكان يسمح لي فقـــط بالمضمضة (!) وغسل وجهي . في البداية كان ذلك تعذيبا وكنت اسرق بضع جرعات . وخلال سنوات من هذا النوع من المعاملة على اكثر من صعيد تعلمت جيدا ترويض جسدي واستخدام تلك الحاسة شبه المنسية في جيلنا التي اسمها الارادة والتي تسترخي عادة امام اغراءات السهولة والرخاء . كان والدي فقيرا وعصاميا وكادحا . استطاع ان يتعلم ويصبح استاذا جامعيا فعميدا لكلية الحقوق بدمشق طيلة عشر سنوات ثم رئيسا للجامعة فوزيـــرا للتربية . لكنه ظل دائما ذلك الشاب الكادح الكاره لكل الصفات النفسية التي ترافق البورجوازيين الاصيلين . كان باستمـــرار يأخذني من بيتنا شبه المريح في ساحة النجمة الى حي (شاغور صمادية) بدمشق . والى المئذنة التي كان يعمل فيها مؤذنا حين كان صغيرا ليقيم اوده ونفقات دراسته . واما امه الخياطـــة الأمية «جدتي» فهي التي ربتني وكانت امراة كادحة عملت طوال اعوام لتعليم اولادها اليتامى والانفاق عليهـــم في باريس حين كانوا يحضرون الدكتوراه ...

وهكذا كانت اسرتنا (من الخارج) قـــد دخلت الطبقـــة البورجوازية . ولكن والدي كان (من الداخل) خارج تلك الطبقة

وهو اول من زرع في نفسي بذور الكــره لكل المسرحيـــات البورجوازية والقيمة الوحيدة التي انشأني عليها هي : العمل . طبعا في تلك المرحلة كنت اعتبر تقشفنا الداخلي في العيش شيئا لا مبرر له ، وكان يقول لي باستمرار : حين تكبرين (ستدعين) لي ... وستفهمين ... كثيرة هي الحكايا التي تبدو من الخارج متضمنة بعض القسوة الابوية وكلها من نوع منعي من شرب الماء لترويض الارادة ... او الإيقاظ باكرا مع الفجر للمشي من اجل تعويد الجسد على عدم الكسل واكتشاف الدنيا ... وفعـــلا اكتشفت مع ابي معنى الخريف في دمشق والمشي في البساتين وتسلق الجبل (وقبة السيار) في ذروة قاسيون وينابيع جبـــال بلودان والطبيعة الجميلة ... بل انه اشترى ارضا صغيرة فـي قرية تدعى «الشامية» على شاطىء بردى . وكان يرغمني علـى السباحة في الماء البارد المثلج (حرارته ٥ فوق الصفر صيفا) وكنت حين اخرج من الماء أشعر بأنني التهب ... هذا النوع من التربية كان له اثر كبير على تطويعي لذاتي ، بالاضافة الى تحفيظه لــي القرآن وأنا طفلة (دون ان أفهم شيئا منه) وذلك لتستقيم لــي العربية ــ على حد رأيه ــ . وما كان «الحفظ السريـــع» او «النسيان» يتضمن من مكافأة او عقاب .

- ٢ -

في بيتنا الطيني بقرية «الشامية» عشت سنوات المراهقة الاولى ... كان عالمي مجموعة من الصبيان الفلاحين الذيـــن رفضوني في البداية لانني (بنت) ثم قبلوا بضمي الى العصابة بعد ان اثبت جدارتي في ميدان مسك السلاطعين ثم الافاعي الصغيرة والسباحة في بركة (السقاية) وكانت مليئة بكل انواع الكائنــات المائية المخيفة والبريئة ، بالاضافة الى تسلق شجر الجوز الملساء

الشاهقة وسرقة الثمار من البساتين المجاورة وقطف «تـوت السياج» دون المبالاة باشواكه .. عدا عن القفز من فوق النـار التي كنا نشوي عليها الذرة وألسلاطعين الحية ، واللعب علـى (الثابت) والقفز من ذروة شجرة الدلب الى النهر قرب الصخرة والدوار دون شق الراس او الغرق وغير ذلـك من «المواهب العبقرية» التي يقدرها «عالم الذكور» الصغار ...

ومع تلك «الشلة» من الصبيان العفاريت في القرى المجاورة نظمت اول رحلة لنا لاكتشاف الجنس . فقد تزوج «المرابع» في ارضنا . وقررنا ان نتسلل ليلا لنتلصص على غرفته وما يدور فيها ليلة العرس . وتلك الليلة قفزت من النافذة وكاد كلبنـا يهاجمني في الظلام قبل ان يعرفني والتقينا عند النافذة اياها ، ولكن اللعين اوصدها ... وحاولنا فتحها وفشلنا وكنا نرتجف خوفا من ان نضبط ، ونرتجف ونحن نطلق العنان لخيالنا حول ما يدور ... وظل الجنس ليلتها في نظرنا بيتا مقفلا يغلفه الليـل والريـبة ... ولكن كانت لـدي معلومات سابقة زودتني بها فلاحـة رافقتها الى البستـان لقطف سلة تفـاح ، وكانت عاشقـة واظن انها كانت فـي الرابعة عشر مـن عمرها ، واخذت تروي لي حكاية (الجمـاع) بصورة تقليدية . وحكاية (البكارة) وكانت اول مرة اسمعها في حياتي . وما زلت حتى اليوم اذكر رائحة التفاح الحار الناضج في الشمس ويخيل الي انني اشمها باستمرار مرتبطة بالجنس ...

***

لا اذكر مغامرتي الاولى مع الحرف . لا استطيع ان اتذكـر يوما لم اكن اعرف فيه القراءة والكتابة ، اعرف اننـي تعلمت الفرنسية كأول لغة ثم العربية والقرآن ليستقيم لساني . واني عاجزة عن الهبوط درجة اضافية الى قعر بئر الذاكرة ، الى مرحلة

ما قبل الابجدية ... لكنني ما ازال اذكر (اللوح الحجري) الذي كنا نستعمله في الكتابة ، والاسفنجة المبتلة لمحو الكلمات وكـــم سحرني ان اعرف ان الاسفنجة جسد لكائن حي ... الكتابة ، وفعل الحياة ، مرتبطان في ذهني منذ الطفولة . القراءة كانت شيئا ساحرا ، واعترف انني كنت اعشق قراءة المحرمات وكان لوالدي درج مغلق كنت باستمرار اعالجه في غيابه لأقرأ مـــا يضم .. كما كنت أعالج الادراج المغلقة (سرا) في بيوت الاقارب والمعارف .. للادراج المغلقة سحر يتغلب على كل حس (بالامانة) لدي ، وما يكتشفه الانسان من حقائق الناس في ادراجهم المغلقة كان دوما يذهلني .. كان ذلك اول جرس يقرع في عالمي الطفل عن (الازدواجية) ..

- ٣ -

المرحلة الثانية اذا صح تقسيم بئر الذاكرة الى درجـــات ومراحل وسراديب منفصلة ، هي مرحلة الثانوي والجامعة .

ورغم القسوة المتقشفة في تربية والدي ، وحرصه علـــى اغراقي بقراءات التراث العربي والشعر الاجنبي واي شـــيء يبعدني عن الشرفة فقد كنت مراهقة ملتهبة وشديدة الجراة . (منعي عن لقاء مراهق مثلي دفع بي ببساطة الى استدعائه للبيت ليلا بعد ان ينام الجميع دون ان يرف لي جفن ، لكن المسكين كان يرتعد خوفا وفقد كل (حرارته) وعفوت عنه وسمحت له بالهرب). كنت شرسة ومتحدية واصطدمت بوالدي في تلـــك المرحلة ، خصوصا وانه ارغمني على دراسة (الفرع العلمي) كي اكون طبيبة ولم اكن أرغب في ذلك ، وقد نلت البكالوريا العلمية ثم اعلنت العصيان وقررت دراسة الادب الانكليزي وفعلت .

حين انتسبت الى الجامعة كان والدي عميدا لكلية الحقوق،

وكان ذلك لسوء حظي لان زملائي كانوا يعاملونني انطلاقا من ذلك. هكذا خيل الي في البداية حين لاحظت انهم كانوا باستمرار يتركونني خارج كل النشاطات الحزبية السياسية في الوسط الطلابي . ظننتهم يعتبرونني «جاسوسة ممكنة» للسلطات الجامعية . ثم اكتشفت حقيقة اشد ايلاما وما تزال تحز في نفسي ، وهي قصور الشبان الجامعيين بصورة عامة في ادخال المراة جديا الى حرم العمل الثوري ... كانوا ينسون ثوريتهم حينما يتعلق الامر بفتاة ويفضلون اعطاءها رسائل حب بدلا من كراسات حزبية . لا ريب في ان الامر لم يعد بهذه الحدة في يومنا ، ومع ذلك فان المراة العربية في اكثر البلدان الثورية ما تزال مواطنة من (الدرجة الثانية) في اكثر التنظيمات ، ولم يحدث تبديل حاسم في القوانين والحقوق المدنية يساوي المراة بالرجل تماما ...

ربما لذلك اتخذ تمردي في تلك المرحلة اطارا فرديا مؤذيا وشبه مدمر (لي شخصيا) ولكن التربية القاسية التي نشأت عليها وتقديسي للعمل اتت اكلها في تلك المرحلة ... فقد كنت امراة عاملة منذ كنت طالبة جامعية ... والى جانب دراستي ، عملت كموظفة في مكتبة ، واستاذة انكليزي في مدرسة ثانوية بدمشق. وعرفت الاستقلال الاقتصادي منذ سن المراهقة ومن يومها وأنا اعمل أيا كانت ظروفي .

تسألني عن الاشخاص والافكار الذين اثروا في تكوين موقفي من الحياة ؟ لا اريد ان اداور . لذا لن ارد على سؤالك . فأكثرهم احياء ، وحينما أتحدث عن ذلك لا مفر من ان انبش كل شيء . وسأنتظر سنوات اخرى . كان بوسعي اختيار بعض الاسماء اللامعة وامتداحها وذكر (فضائلها) علي ، لكنني سأفوت على نفسي هذه الفرصة (غير الممتعة) لي .

***

تسألني عن الجنس في تلك المرحلة . لم اتأزم فرديا لانني ببساطة لم التصق بالقيم السائدة . لقد شعرت منذ البداية انها تناقض حقيقتي ورفضتها دون تأزم او ازمة ضمير . «ثمة كلمات لم افهمها قط حق الفهم ككلمة الخطيئة ـ البير كامو» .. وانــا ايضا !.. وعلى اية حال كان عقلي باستمرار يقظا ومسيطــرا وبالتالي كانت ازماتي الجسدية ازمات جزئية ...

ربما انه لا يعني الادب العربي ان تروي كل اديبة كيف فقدت (عذريتها) ، لذا اقفز عن التفاصيل التافهة لأذكر لك امرا كان له الاثر الكبير في ثورتي كأنثى وكإنسانة .

كان لنا استاذ جامعي قدير ، يحرم على التلميذات الجلوس الى جانب الشبان، ويفرد لهن الصفوف الامامية بداعي (تكريمهن)! واذا تصادف ان حدث اي خلل في ذلك ، كان يثور بطريقــــة هستيرية كأن روحا تقمصته . كان هو يحشر فكرة الجنس في الصف حشرا ، ولكثرة ما ينادي بالفضيلة كنا نشعر باننا عراة ! وكان يفرض على الفتيات وضع (الايشارب) اي منديل يغطــي الشعر على رؤوسهن في الصف . هذا التمييز العنصري كان يثير جنوني . ويوم الامتحان الشفهي عند هذا الاستاذ القدير ، كان مفهوما لدينا ان على الفتاة التي لا تريد ان ترسب ان ترتدي ثوبا طويل الاكمام وتحمل معها عدة الامتحان : الايشارب .

وجئت للامتحان بالزي المطلوب وانا اتحرق (كان ذلك فــي سنتي الجامعية الاولى) وحين نادوا اسمي انتابني ذلك الجنون الرائع الذي احسه كلما انتهكت انسانيتي فارفض بلا حســـاب للنتائج ... وبكل بساطة رميت بالايشارب وشمرت اكمامي عن آخرها ودخلت اليه وانا واثقة مما درسته . ولم أرسب يومهــا (ربما لاجل والدي !) لكنني اعتقد انه لا شيء يتبدل اذا لم يكن هنالك من هو مستعد لدفع اي ثمن .. «ان شيئا لا يتحقق ، لا لسبب ، الا لانه ليس هناك من يجرؤ على ان يتبع مبادئه حتــى النهاية . ان كل المطلوب هو ان نكون منطقيين حتى النهاية ومهما

كان الثمن» ... كان ذلك شعاري يوم وصلت الى بيروت ذلك المساء في أوائل عام ١٩٦٤ لاتابع دراسة الماجستير في الادب الانكليزي ، بعد ان أمنت لنفسي وظيفة مدرّسة في احدى الثانويات اعتاش منها ... ولم يطل عملي في التدريس اكثر من شهر ، ووجدت ان العمل الصحفي اكثر ملاءمة لطبيعتي .

قضية «الثورة» ككل ، والثورة الجنسية كجزء منها ، صارت في نفسي نتيجة تفاعل الحياة والثقافة معا ... الثورة تنبت في داخل القلب ، والكتب توضحها وتخطط لها وتجعلك اكثر وعيا لمدلول رفضك والوسائل الجماعية لتحقيق هدفك ... وليس سرا انني بت أؤمن بأن الثورة الجنسية (اي نسف مفاهيمنا التقليدية عن العفة والاخلاق) هي جزء لا يتجزأ من ثورة الفرد العربي لانتزاع بقية حرياته من فك الاستلاب : حرياته الاقتصادية والسياسية وحرية الكلام والكتابة والتفكير ... وانه لا خلاص بغير النضال ضد كل المفاهيم المتخلفة بما فيها مفاهيمنا الجنسية ، وبالنضال ضد المفهوم البورجوازي الشكلي للحرية ... (والاباحية في نظري اسقاط خاطىء ، لثورة عادلة ، حيث ينغمس الفرد بالجنس هربا من النضال على صعيد آخر) ... شيء آخر ساهم في بلورة موقفي الحالي من الثورة والجنس وهو اقامتي في أوربا بين ١٩٦٦ – ١٩٦٩ حيث كنت اعمل متنقلة بين مختلف البلدان ... وكنت بالطبع امتلك حريتي الفردية ، ولكنني احسست ان «حرية الهرب» لا تجدي ، وان الانتماء حقيقة ، وانه لا مفر من العودة والبدء بالعمل من اي قطر عربي لتكون الحرية شمسا لنا جميعا . فالحرية غير ممكنة في وطن غير حر .

انا باستمرار اكتب اشياء غير القصة . ولكن القصة هي الشكل الادبي الذي يغلب على ما انشر .

لا اذكر كل شيء في هذا الوقت الضيق جدا . المطلوب مني الرد على اسئلتك خلال (٤٨ ساعة !) . لقد كتبت لك السطور السابقة قبل ان انام . والآن عدت الى متابعة الرد على اسئلتك بعد ان قضيت ليلة من أشلاء النوم .. فالذاكرة ليست صندوقا تفتحه متى تشاء ، وتغلقه متى تشاء على ما كان فيه . بل هو اشبه «بصندوق باندورة» وعبثا حاولت قبل النوم ان أعيد الذكريات آليه لتنام وأنام ... لكن الذاكرة ككرة الثلج ... تتدحرج وتكبر وتكبر وتتضخم ، وحتى حينما ابتلعت قرصا مهدئا . ثارت الذاكرة مثل وحش سكبوا عليه فجأة الماء المثلج... والساعات القليلة التي غرقت خلالها في النوم ، كانت يقظة مؤلمة لاشياء الذاكرة المنسية الراقدة في بئر اللاوعي . وطوال الليل كانت ترسل اشاراتها الغامضة وهمهماتها وقد استيقظت للتو فرحة بخلاصي من اعتقال النوم ... السماء غائمة وخريفية واليوم ٣ ايلول ٧٤ والساعة السادسة الا ١٢ دقيقة صباحا وعبثا احاول اقناع نفسي بأن هذا كل شيء !... ففي رأسي عشرات الحكايا المؤلمة ، الممتعة ، المحرضة والمستفزة ، التي توهمت انها منسية والتي أثرت في تكويني ... هذه التجربة الحوارية معك جعلتني اتخذ قرارا نهائيا : هذه اول وآخر مرة أقبل فيها الاجابة على مثل هذه الاسئلة . فاللعبة خطرة وموجعة . وحينما استلمت منك الاسئلة قبل ساعات لم اكن أدري انني اعود معي الى البيت بقنبلة موقوتة ، ودرجات سلم الذاكرة يجب ان يهبطها الانسان درجة درجة ، باسترخاء وسلام ، وقد احتاط لذلك بكل ما يملكه من حبال تربطه ولو بايمان واحد او حقيقة واحدة ـ ان وجدت ـ ... اعتقد انني سأكتب مذكراتي لانه (اليس ما يعذبني هو ما قد كتبت ، ولكن ما لم اكتب !) وسأرصد لذلك زمنا كافيا بحيث استطيع تسطيرها في مناخ استرخاء نفسي ، لا ان اترك

نفسي اسقط في بئر الماضي دفعة واحدة ..

حينما توهمت البارحة انني نمت ، كنت في الحقيقة اقضي بقية الليل ساقطة في بئر الذاكرة ؛ اهوي واصرخ واتمزق على الجدران وانا ارتطم بها دون توقف . من المفروض ان اسلمك الاجوبة هذا المساء ، ولكن هل ينتهي الامر عند هذا الحد ؟ ام تراك دون ان تدري حركت في نفسي الرغبة في البدء بتسطير مذكراتي ؟... ترى هل سأنام الليلة (بأكملي) ؟ ام ...

***

اول قصة رغبت في نشرها وفعلت كان اسمها «من وحي الرياضيات» نشرتها في مجلة المدرسة الثانوية . لماذا ؟ ربما لاثبت لاستاذتي في اللغة العربية يومئذ (السيدة ن.ر) ان ظنونها حول «موهبتي» هي محلها . كان لتلك الاستاذة اثرا كبيرا في تعزيز موقفي الداخلي من الادب ، وكانت تعرف انني شبه مرغمة على دراسة البكالوريا العلمية ، وان في الكتابة تكمن فعاليتي الحقيقية . افكر بها الان بحنان ، وافتقدها .

اقرب قصة الي هي «حريق ذلك الصيف» في مجموعتي «رحيل المرافىء القديمة» . قصة هذه القصة هي انني وبعض الرفاق داومنا فعلا على السهر في المقبرة بدلا من المقهى في ذلك الصيف ، وكان شملنا ينعقد بعد العاشرة ليلا في «مقبرة الزيتونة» المطلة على البحر (قرب نادي الضباط ببيروت) . كانت تجربة غنية ومحرضة ، وظهرت بصماتها في قصتي هذه كما ظهرت على النتاج الفني لرسام وشاعر كانا من «رفاق المقبرة» وغيرنا ... (ملاحظة : عجزت عن متابعة الكتابة اكثر لان ارهاقا عجيبا استولى على نفسي) .

الان اعود لأرد على بقية اسئلتك ، الان الساعة ١٢ من صباح ٣ ايلول وقد وعدتك بتسليمها لك ظهرا وسأفعل . اني اعيد

قراءة الاسئلة ، انها تحتاج الى اسبوع من العمل المتواصـــــل وطبيب نفسـاني لحالات الطوارىء !) .

حالة اليقظة هي التي تهم الناس من الناحية العملية في حين ان الحلم هو اكثر ما في العالم بعدا عن العمل والمنفعة ...
هذا ما يبدو على الاقل للوهلة الاولى ...

ولكنني أعتقد ان الحلم هو الجزء المغمور تحت الماء من جبل الجليد الطافي . لا اعتقد ان هنالك اي عمل علمي او ادبـي او سياسي خارق الا وخلفه رجل حالم . ولكنه **(حالم يعمل)** . كل الاعمال الكبيرة في تاريخ الانسانية بدات برجل يحلم ، ثم يكرس حياته ليحقق **عمليا** ما كان مجرد **تصورات** . انني اؤمن بضرورة الزواج بين الحلم والواقع في محراب العقل والوعي حيث تتحد النفس بذاتها بدون اقنعة ويصير العقل اللاواعي قوة متضامنة مع الارادة لا مشتتة لها ...

ان النفس يزداد توازنها بنسبة ما يزداد اتجاهها للعمل . ويزداد ترنحها بنسبة ما تزداد ارتخاء كما لو كانت تحلم . وان بين هذين المستويين الاقصيين ، مستوى العمل ومستوى الحلم مستويات وسيطة هي درجات هابطة من «الانتباه الى الحيـــاة والتلاؤم مع الواقع» – «برغسون» ...

والابداع الفني في نظري ليس من تلك الدرجات الوسيطة الهابطة من «الانتباه الى الحياة» ، بل هو محاولة لاتحاد مستوى العمل ومستوى الحلم من اجل مزيد من الاقتراب الى حقائـــق النفس الانسانية واسرارها ... والفنان باستمرار بحاجة الـى القدرة على انشاء توازنه الخاص بين حالة الحلم وحالة اليقظة.. فالحلم هو «مادة» حياتنا السليمة ، وليس مجرد شيء يضاف الى اليقظة . «الادراك والذاكرة اللذان يعملان في الحلم طبيعيان اكثر من الادراك والذاكرة اللذان يعملان في اليقظة . فالشعور في الحلم يدرك من اجل الادراك ، ويتذكر من اجل التعرف ، من غير ان يعنى بالحياة – اي بالعمل الذي يجب ان يتحقق – امـا

اليقظة فلا تكون الا بحذف وانتخاب الاشياء حول مسألة مطروحة . اليقظة معناها الارادة . الحلم يحاكي الجنون العقلي من كل الجهات ـ برغسون» ...

وانا أؤمن بذلك كله ، بل اعتقد ان جوهر لقاء الحلم والجنون في ان كليهما تعبير عن الصدق المطلق ... ولذا فان الاحلام تلعب دورا هاما في اعمالي ، لكنه دور ارادي بمعنى انني اعي ذلك الخزان المذهل من الرموز والصدق المسمى «الحلم» ولا اهمل طاقاته الايحائية والكاشفة احيانا عما قد يهمله «الوعي» المشغول غالبا بتفاصيل الاحداث اليومية ... الحلم عندي امتداد طبيعي لرقعة العطاء .. انه موجود ومقبول لكن مدى قبوله خاضع عندي لسلطان العقل الذي ينظم في النهاية كل شيء . والحلم يحاكي الجنون ، ولا أعتقد ان هنالك عملا عبقريا دون لمسة جنون ، وهي قد لا تتأتى بالضرورة عن حلم نوم او حلم يقظة ، لكن الحلم رافد يجب عدم الاستخفاف بشأنه لمجرد انه ليس مسجلا في دائرة الاختراعات ، او انه لا يحمل تذكرة هوية وأوراقا ثبوتية !... ومما لا شك فيه ان «آلية اليقظة» هي اكثر تعقيدا ودقة وفاعلية من «آلية الحلم» ولكن الحلم يستطيع ان يلقي على اليقظة اضواء او (ظلالا) تمنحها مزيدا من البعد الانساني والصدق الداخلي ... وبهذا المعنى ، للاحلام باستمرار دور في بلورة فكرتي الفنية ، وفي حالات قصوى تتبلور فكرتي الفنية عبر الحلم .

تريد امثلة .

خذ قصتي «فزاع طيور آخر» من مجموعتي «ليل الغرباء». انها حكاية قاض لا يؤمن بالحقيقة او العدالة وانما يؤمن بالصدفة، يعتقد ان الصدفة هي إله العالم ... ولذا فانه لم يكن يصدر الاحكام انطلاقا من حيثيات المحاكمة ، وانما كان يختلي بنفسه ليلقي بقطعة نقود في الهواء ، على احد وجهيها كتب «بريء» وعلى الوجه الآخر «مذنب» . والصدفة تقرر مصير اي متهم . زوجته تكشف سره وتحبه بخشية ذليلة سلبية عدوانية

(كما يحب بعض الناس الآلهة) . ثم تكتشف المرأة انها هي عاقر. هكذا بالصدفة هي عاقر وخادمتها حامل في الشهر التاسع والقطة في البيت وضعت سبعة اطفال (قطط) دفعة واحدة ... وترمي بأطفال القطة من النافذة وقد حكمت عليهم بالاعدام ، وحين تبدأ الخادمة بالمخاض ، تقرر : هل تتركها تموت ام تحضر لها الطبيب ؟ وتجد نفسها وقد فهمت للمرة الاولى وجهة نظر زوجها ، وها هي تمسك القطعة النقدية وترمي بها في الهواء . الصدفة تحكم : لا طبيب .

وبهدوء تترك الخادمة تموت وتغادر البيت بهدوء لتذهب الى لعب البريدج .

هذا طبعا تلخيص كاريكاتوري للقصة (من لديه فضول فليعد الى النص الشرير الاصلي) .

هذه القصة اكثر من اية قصة اخرى لدي تبلورت عبر الحلم. بدات بحوار عادي بيني وبين صديقة لي هي الصحفية فاطمة السردوك . كانت تخبرني ان احد القضاة مظلوم ، وان الشائعة التي تقول انه يحكم (بالصدفة) لا (بالعدل) كاذبة ... وانهم يتهمونه بالحكم انطلاقا من رمي العملة في الهواء والصدفة المطلقة في انقلاب احد وجهيها ... وفكرت : اذا لم يكن الله موجودا او مباليا ، فالصدفة تحكم العالم ... وكل ما يفعله هذا المسكين هو انه يمارس جزئيا اللاعدالة المروعة التي تتفجر من كل الاشياء حولنا ... والعالم قاحل والبشر دمى ... واستولت علي الفكرة عدة ايام ...

وصرت احلم بانني اسير في صحراء قاحلة ، وارى شبح انسان بعيد واركض اليه واركض ثم اكتشف حينما اضمه انه «فزاع طيور» (الدمية المحشوة بالقش التي ينصبها المزارعون لتخويف الطيور) .. وانني اهرب باكية ثم اعود اليه لانه لا احد سوانا في الكرة الارضية ... تكرر هذا الحلم. لعب دورا رئيسيا في تكوين الخيال في القصة واسلوبها المتوتر المشحون بالرعب

والخيبة وحتى في تكوين نسيجها اللغوي ومن يقرأ مناخهـــــا الكابوسي السريع القصير الغامض الاجواء يدرك ذلك تماما .

هذا المثال نادر جدا في قصصي . اي يندر ان تكون علاقة الحلم بالقصة بهذا الوضوح ... واكنها باستمرار موجودة فـــي بقية القصص .

لقد سبقت فترة كتابتي «رحيل المرافىء القديمة» مجموعة من الاحلام (الارهابية) ...

كنت أحلم بأنني اركض مذعورة مع الناس هاربين من قصف القنابل ... وان الموت يترصدنا ، والخوف ، وعبثا أصرخ لنتجمع ونتفاهم على أسلوب للعمل ولهب الحريق يكوي كل شيء ...

ربما كان السبب المباشر لمثل هذا الحلم هو اضاءة نور مفاجىء في غرفة نومي مثلا (من المعروف وجود علاقة وثيقة بين نوع الحلم والتبديلات الصوتية او الضوئية في غرفة النائم) ، ولكن لم ذلك الحلم بالذات في فترة أتحرق فيها لكي اقول ان الخطر يتهددنا والحل الوحيد في وعيه وادراكه والعمل لمواجهته ؟

— ٥ —

من حيث المبدأ «المفروض في الماضي ان لا يعود الى الشعور الا بنسبةما يمكن انيساعد على فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل»..

اذن ، من حيث المبدأ ، المفروض في الواقع الخام ماضيا او حاضرا ان يكون «كشافا للعمل» ... تطبيق ذلك ليس سهـــلا بالطبع ، وتحول دونه اشياء كثيرة ابرزها الضعف البشري امام لحظات وأحاسيس ، عدم كبحها والسيطرة عليها يؤديان الـى تشويش القدرة على استيعاب الحاضر او استشفاف المستقبل..

ان غادة الفنانة تبذل جهدا خارقا (بالنسبة اليها) للحيلولة دون تتفيه التجارب وسقوطها في الميلودرامية والحرص على انضاجها

(مهما سبب ذلك من آلام شخصية) ، لتصعيد فحم الواقع الخام الى ماس عطاء ...

والواقع الخام يمر عندي بمنخل (الموهبة والحس النقدي) فلا ادري تماما كيف تتم الغربلة وكنت في بداية عملي الادبي ابذل جهدا واعيا للغربلة بين ما يهزني من الشخصيات مثلا ـ على الصعيد الشخصي ـ وبين ما يصلح منها للتعبير عن فكرة اريد ان اقولها .. كان هنالك في البداية شعور بالجهد ولكنه من طول الالفه صار جزءا طبيعيا وبديهيا من عملية الخلق ...

في البداية يقوم في ذهني تصور هيولي لفكرة اريد ان اقبض عليها بشبكة اللغة ... هذا التصور الهيولي يريد ان ينتشر وأن يتجسد في شخصيات حية ـ بصفتي كاتبة قصة ـ ، (والحلم من روافد هذه العملية بصورة خاصة في مراحلها الاولى) ... «فالخلق الادبي يمضي من المجرد الى العياني ، من الكل الى الاجزاء ، ومن المخطط الى الصورة ـ بولان في سيكولوجية الوعي» ... وهكذا فالعلاقة بين الواقع الخام والابداع الفني هي علاقة تكامل وتداخل ... وأحيانا يحدث العكس .. اي آتي ببعض الشخصيات لاقول فكرة ، وأترك تلك الشخصيات تحيا وتتحرك وتنطق هي نفسها على الورق (لست انا التي انطق من حنجرتها) وانما احاول قدر الامكان ان اتركها تكوّن نفسها ، واذا بها احيانا ترتد على الفكرة الاصلية التي جئت بها اصلا لاجلها، فتحورها او تنسفها وتناقضها ... وهكذا فانني لا استطيع ابدا التنبؤ بما ستكون عليه خاتمة القصة ، وقلما استطعت التخطيط النهائي لعمل من اعمالي وجاء العمل مطابقا لخططي ... ولذا فانني لم أقبل ابدا (رغم كل اغراءات النشر) بدفع الاجزاء الاولى من رواية غير منتهية لتنشر مسلسلة بينما أتم انا كتابتها بينما تكون حلقاتها الاولى قد نشرت ... فعند آخر كلمة في الرواية يقولها احد أبطالها مثلا ، قد اجدني مضطرة لاعادة كتابة الرواية

باكملها وقد انفتحت لعيني دهاليز وعي جديدة ...»

***

اسئلتك تبدو طريقة دبلوماسية للقول : هاتي قصة حياتك بالتفصيل .

ذلك غير ممكن لاسباب جغرافية وتاريخية (جغرافية المجلة وتاريخي انا) .

ساكتفي بنموذج اساسي .

صيف ١٩٦٦ توفي والدي . حكمت بالسجن ٣ اشهر غيابيا لانني من حملة الشهادات العالية بسوريا وغادرتها دون اذن . تم ابلاغي النبأ وكنت في لندن . تم طردي من عملي الذي كنت أعتاش منه بمراسلة احدى المجلات اللبنانية ولم ابلغ بذلك رسميا ايضا لاسباب شخصية انتقامية . وقعت بيني وبين ما تبقى من اسرتي قطيعة عائلية سببها (الرسمي) تافه وسببها الحقيقي رغبتي بالاستقلال التام والحرية وكان معنى ذلك ايضا انقطاع اي مصدر تمويلي عني .

ذلك الصيف كان علي ان أواجه فيما اذا كنت صادقة حقا ام لا في كل حرف كتبته عن الحرية ومواجهة العالم والايمان بالمبادىء وتحويلها الى سلوك حتى النهاية ومهما كان الثمن ...

لقد وقفت وحيدة فعلا في هذا العالم الشرس أواجه كل القوى المتحالفة ضدي والمؤسسات العتيقة المحنكة الاساليب التي ترى في وجودي كتابة وممارسة (افسادا) لجيلي وتحريضا ضمنيا لهم على اكتشاف ذاتهم بعيدا عن المسلمات التقليدية والافكار الرجعية حول حقوق المراة خاصة وحقوق الفرد العربي عامة . كان كل شيء ضدي . كل المؤسسات : الاسرة . المجتمع . القانون . لم يقف الى جانبي سوى صديقان من سوريا احدهما

محام لامع لن انسى انه توكل في دعاواي وترافع واستانف وظل يعمـــل لاجلي حتى اصـدر الرئيس السوري فـــي اوائل السبعينات عفوا عاما شملني ... لقد عشت ذات فترة خارج كل شيء ، خارج اضطهاد المؤسسات ولكن خارج حمايتها ايضا . عشت ١٩٦٦ – ١٩٦٧ – ١٩٦٨ – ١٩٦٩ متنقلة بين لبنـــان ومختلف البلدان الاوربية اعمل واعيش كأي شاب وحيد . هذه السنوات هي التي كونتني وهي التي صنعت غادة الحاليـــة ، والذين يعرفونني قبل عام ١٩٦٦ ولم يحتكوا بي بعدها فانهم لا يعرفون غير اسمي . كل ما تعلمته حقا تعلمته في سنـــوات الصراع تلك ... فهمت خلالها فعلا معنى ان يكون الانسان طريدا ووحيدا ومهددا بالسجن وبلا اي سند في العالم واذا مات فـــي غرفته فقد لا يكتشف الجيران جثته الا بعد مرور ايام ، وبفعل رائحتها لا بفعل افتقاد احد له ... خلال تلك السنوات واجهت الناس غريبة في بلدان غريبة بدون حماية «الاسرة – المركـــز الاجتماعي – النقود – » وتعلمت ما لم اتعلمه طيلة ايامـــي السابقة ... عرفت ما لم اتعلمه طيلة ايامي السابقة ... عرفت اصدقائي النادرين في انحاء العالم العربي (منهم الشهيد غسان كنفاني الذي استحصل لي على جواز سفر عربي آخر ، وندرة من الآخرين ، واكثرية من شاهري السكاكين المنتظرين سقوطي ، او مصالحتي في حال استمراريتي !) .

كانت سنوات تعلمت خلالها اشياء كثيرة عن طبقات لم تكن ظروفي السابقة تتيح لي فرص الاحتكاك بها ، واذا بي بين ليلة وضحاها انتمي اليها... كان للامر عذوبته ومفاجآته ، وقسوته، وكان اقسى ما فيه اكتشافي النهائي لتفاهة مفاهيم المجتمـــع الدمشقي البورجوازي الذي كان يعتبرني في تلك السنـــوات – امراة هالكة – ، وكنت في الحقيقة امرأة بدات تحيا وفنانة تزداد وعيا ... وربما كنت قبلها هالكة ، ولا نجاة لي لو لم أمر

بها .. وارى كل شيء من جديد عبر نافذة ارحب ، واطل على فضاء لم يدر بخلدي قط انه هناك ...

- ٦ -

ما هو الحلم الذي كان يلح علي في تلك الفترة ؟

هنالك حلم يلاحقني منذ الطفولة . انه حلم الطيران .. كنت باستمرار احلم انني اطير فوق بيتنا بساحة النجمة ، ثم فوق حديقة السبكي ، وبدلا من ان اتجه يمينا الى مدرستي بالجسر الابيض ، كنت اطير يسارا نحو جبل قاسيون واحلق وانا احرك ذراعي كما تحرك الطيور اجنحتها... كنت احيانا استيقظ نصف يقظة من الحلم ولكنني اظل اتابعه اراديا ... وكنت استيقظ منه سعيدة ومنتعشة ... بعد كوارث صيف ١٩٦٦ توقف ذلك الحلم فترة طويلة ، وقد افتقدته وسجلت بأسى في مذكراتي آنني لم اعد احلم بالطيران ، ثم عاد ذلك الحلم فجاة وقد تبدل ... وهو يتكرر باستمرار وآخر مرة شاهدته ليلة ٢٥ حزيران٧٤ .. احلم بأنني اطير ، لا على علو شاهق كما من زمان وانما على علو منخفض ، واكاد اصطدم بمأذنة ، وتحتي لا توجد حدائق وانما احياء غاصة بالناس وانا اراهم واسمعهم **واحيانا اطير على علو منخفض لاحرضهم على ان يطيروا معي وفجاة تاتي ثلة من الرجال ــ جنود ، شرطة ــ يحملون البنادق ويصوبونها نحوي ويطلقون الرصاص واطير هاربة وغير خائفة** ولكن كئيبة ومنزعجة ومرهقة ...

في تلك الفترة ايضا (بين ١٩٦٦ ــ ١٩٦٩) عشت مشردة بين مختلف الفنادق وبيوت الشباب (يوث هوستل) في أوروبا (الرخصها) ومختلف غرف الاجرة وفندق الكسندر في بيروت ، واستولى علي حلم يتكرر ... هو حلم البحث عن بيت للسكن ،

والضياع بين عشرات الدهاليز المتشابهة ، والمصاعد التـــي تنفتح ابوابها على الفراغ ، وحتى اليوم ما يزال هذا النوع مـن الاحلام يطاردني ... وفي الفترة التي كانت عودتي فيها الــى سوريا تعني السجن ، شاهدت كمية لا حد لها من احلام العودة لبيتي في دمشق بساحة النجمة حيث اجد والدي ينتظرني ثـم فجأة يسوقونني الى منتصف الساحة لاعدامي بينمـــا انا اردد بحسرة : لماذا عدت ؟... كل هذه الاحلام سهلة التفسير وواضحة الى حد انها لا توحي بأي عمل فني .. هنالك حلم واحد يلاحقني ويحيرني : ولا اجد له في حياتي الواعية تبريرا منطقيا ..

احلم بأنني ادخل الى سجن تحول الى مطعم وانا من الذين شاركوا لتحويله من معتقل الى مكان عام ... وبصفتي جرسونة في المكان ، الحظ برعب انني اسكب للناس الطعام من ملعقـــة طرفها الآخر رفش لحفر القبور . والحظ ان الناس يأكلون بصمت وكآبة وللجرسون وجه سجان والنوافذ تضيـــق . بماذا حلمت البارحة ؟

لم أحلم ولم انم . اغمي علي ارهاقا لا من اسئلتك التـــي اجبت عليها بل من نصفها الباقي الذي لم اجب عليه !!.. هذه ليست اسئلة . انها محاولة اغتيال !

اغتيال سلامي النفسي . الا تعرف ان «استحضار الذاكرة» له مخاطره اكثر من «استحضار الارواح» ؟!... *

---

* مجلة الشرارة – سبتمبر (ايلول) ١٩٧٤ .

«الحركة الاولى»

الحب والرعب في زمن الهزيمة

«... الارصفة مرشوشة بالناس ، يتنكبـــون الترانزستور كالبنادق المكسورة ، ويمشون بتثاقـل الجنود المهزومين ، ينصتون الى الاخبار والى اغاني ام كلثوم وبين فئة واخرى تفوح رائحة الحشيش الذي حشوا به لفافاتهم .. الشعب الفقير الحزين المتعب ، يترنح فوق الارصفة وخلف نارجيلات المقاهي كمـــن اصابته ضربة في راسه لما يصح منها بعد .. وبعـد لحظات بدأت أشعر ان رائحة العفونة التي كنت أظنها تنبعث من البحر بفعل حرارة الجو قد تكون رائحتنا نحن .. نحـــن الناس المهزومين المقتولين دون ان ندري . الراكضين بجثثنا في شوارع العواصم العربية والمدن والقرى ...»

لو ان مضمون هذه الفقرة هو كل ما تريد ان تقوله غـــادة السمان في «رحيل المرافيء القديمة» * ، لما كان صوتها اكثر من صدى لتيار الندب والعويل الذي ابتلينا به اثر الهزيمة . لنستمع اذن الى فقرة اخرى :

«هل يمكن ان يكونوا هنا طوال الصيف تحت جذور القبور والموت يخططون للحياة بينما نحن نقفز بين القبور ونتخدر عن مآسينا ونركض بين المقاهي .. هل استعادوا وعيهم بهـــذه السرعة .. هل أصدق ؟» .

لو ان هذه الفقرة ـ ايضا ـ هي كل ما تريد غادة السمان ان تقول ، لما اضافت شيئا الى جوقة المنشدين للمقاومة ، اولئك الذين يكتفون غالبا بالنبرة العالية والطبلة الجوفاء والتصفيـــق الحاد المتواصل .

ولكن غادة السمان ، فيما اظن ، قد تخطت المزلقين ، على صعيد الفكر والفن معا . الهزيمة في مجموعتها القصصيـــة الجديدة ليست احدى «المناسبات» بكل ما تعنيه هذه اللفظة من ايحاءات وظلال . وانما هي واقع كثيف كثافة الحياة . المناسبة سريعة الزوال ، وأما الواقع فجذوره تمتد الى عمق الاعماق . ادب المناسبات لذلك ليس فنا على الاطلاق ، وانما هو كباقات الزهور الفاخرة التي تتقدم العرائس في ليالي الزفاف والموتى في الطريق الى القبر ، الوانها الحادة القاطعة مختارة على ضوء ـ او ظلام ـ المناسبة ، عصارة الحياة فيها عمرها مرهون بليلـة العرس او ليلة المأتم . والزفاف والموت ـ او الابيض والاسود ـ لحظتان لا غش فيهما ضمن لحظات الوجود . ولكن الواقـــع الانساني اغنى واشمل واكثر غورا من ان تنفرد به احدى اللحظتين او احد اللونين . وهذه هي الحقيقة الاولى التي قادت غـــادة

---

* صدرت الطبعة الاولى بتاريخ فبراير (شباط) ١٩٧٣ .

السمان الى التعرف على واقعها المهزوم بصورة اكثر تركيبا وتعقيدا من الصور الشائعة في ادبنا الحديث : الخراب المطلق واليأس ، او الامل المطلق والزهو . لقد رات غادة الاسود والابيض ، ولكنها رات بينهما عددا لا نهائيا من الالوان التي يؤدي تراكمها في احدى اللحظات الى التغير الكيفي ، فاذا بها تتحول الى الاسود ، او الى الابيض . وهذه هي الحقيقة الثانية في عمل غادة السمان الجديد ، ان منهجها في التفكير — رؤية الواقع في حركته — هو الذي قادها الى منهج في التعبير الفني لا يعرف النظرة الاحادية الجانب . اننا على طول الكتاب لن نرى انماطا بشرية او رموزا مجردة او احداثا محبوكة الصنع ، حتى ليخيل الينا ان القصة لديها بلا «شكل» . وليس هذا صحيحا ، فالشكل في «رحيل المرافيء القديمة» انعكاس بالغ العمق والثراء والفاعلية ، لتلك المجموعة من الافكار والمشاعر التي تفجرها من لا وعينا وفي وعينا . انه ليس انعكاسا آليا جامدا ، وانما هو يتبادل التأثير والتأثر مع محتواه الفكري والشعوري . ان حركة اللفظ في الجملة وتركيب الجملة في الفقرة وموقع الحوار من السرد وتفاعل الشعر والنثر وغياب الزمن وحضوره وتداخل الضمائر واستقلالها .. هذه كلها رحلة «الشكل» في عمل غادة السمان ، رحلته داخل العمل الفني من حيث الوظيفة الجمالية التي تؤديها كل اداة تعبيرية من هذه الادوات ، ورحلته خارج العمل الفني من حيث الشحنة الفكرية والانفعالية التي يلهب بها المتلقي ويحاوره .

واقع الهزيمة سابق عليها ومواكب لها فيما ترى غادة ، لذلك كان الماضي عنصرا جوهريا في بنائها الفني . هذا العنصر لا يجيء كزمن نفسي مجرد داخل الشخصيات يستحلب ذكرياتها ، وانما هو زمن اجتماعي مثقل بالصراعات الضارية . الهزيمة ليست نقطة الختام لهذا الماضي ، وانما هي نقطة في السباق ، لان الماضي — كزمن اجتماعي — قد توغل في شرايين الحاضر .

والمعركة الحقيقية هي ان نحول دونه والمستقبل . «بدلا من الانقراض» ـ هكذا اخال غادة السمان تقول لنا ـ علينا ان نواجه الماضي بكل اسلحتنا . الهزيمة رغم «حضورها» هي رمز الماضي، لذلك كانت قضيتنا هي التحرير المزدوج ، للزمان والمكان ، للارض والانسان .

الماضي ـ الماضي ، والماضي ـ الحاضر ، اي الماضي الذي كان والماضي الكائن هو الزمن الرئيسي الذي يتخلل هذه المجموعة الجديدة من قصص غادة السمان .. والرعب الجاثم على قلوب الشخصيات التي تموج بها احداث هذه القصص ، انما هو كابوس الماضي الذي لم يمض بعد . كذلك فان قطرات الحب التي تسقط على هذه القلوب بين الحين والحين ليست اكثر من الحلم بالمستقبل الذي لم يأت بعد . هكذا يصبح الراوي في هذه المجموعة حاضرا في الماضي والمستقبل غائبا عن الحاضر : هاربا في طائرة او في فندق او في كوخ اسطوري او في مقبرة مهجورة او على سرير الموت او على فراش بنفسجي اللذة . الغياب ، او ما نسميه اجتماعيا وسيكولوجيا بالهروب ، هو قفزة الزمن من الماضي الى المستقبل دون مرور بالحاضر .. فالحاضر مشنوق على صليب الماضي ينتظر القيامة من بين الاموات في المستقبل . وليس معنى ذلك ان الكاتبة تتجاهل الحاضر او تتجاوزه ، انها على النقيض من ذلك لا تعيش الا فيه . ولكنها تراه كما هو ، لا تسقط عليه خيالها الشخصي او خيال غيرها ، تراه مفتالا تحت وطأة الماضي يحاول المعجزة بشم رحيق المستقبل .

من هنا كان الراوي في قصص هذه المجموعة ضميرا فردا ، احيانا يغيب واخرى يتكلم وثالثة يخاطب ، ولكنه في جميع الاحوال ضمير حاضر ، محاصَر بأقواس لا نهائية من الماضي الكابوس ، والمستقبل الحلم . انه ليس ضميرا في حالة مونولوج، ليس ضميرا فرديا ، وانما هو في حالة ديالوج حواره لا ينقطع مع الزمان والمكان والانسان . لذلك كان التداعي وسيلته لربط ما

هو منطقي باللامنطق واللاواعي بالوعي . الفلاش باك ليس عودة الى الوراء بالمعنى السينمائي المألوف ، وانما هو همزة وصل بين ازمنة متعددة يضمها زمن جارف ، يستقيم ويتعرج ، يعلـــو ويهبط ، يشتد ويضعف ، يطول ويقصر ، يضيء ويظلم ، يحيي ويميت ، ذلك هو زمن الهزيمة .

اذا كان الماضي هو الزمن الرئيسي في «رحيل المرافـــيء القديمة» فزمن الهزيمة هو الدم الساري فـــي أوصال هـــذه المجموعة ، ولكنه ليس زمنا بسيطا وانما هو زمن مركب : تحتدم داخله صراعات أعنف من ان تكون الهزيمة او النصر هو خاتمتها، فالموت والحياة في هذه القصص ملحمة لا تهتم بالبطولـــة او النذالة ، وانما بأن نكون او لا نكون .

الصوت الضائع : هل يعود ؟

في «الدانوب الرمادي» تفقد المذيعة صاحبة الصوت الجميل حنجرتها الذهبية ، ولكن هل تفقد صوتها ؟ هذا هو التحدي الذي تواجهه منذ شاركت في قتل اخيها الفدائي بصوتها العذب ينقل للملايين المبهورة في حزيران امل اقتراب احد الجيوش العربية من القدس . كان صوتا قاتلا أوهم اخاها ورفاقه بخطة تضع في اعتبارها وصول هذا الجيش المهزوم منذ بدات الحرب ، ولكـن الاعلام العربي ظل يخدع ويخدر خمسة ايام كاملة ، بعدها راح يعزي ليكذب من جديد ويدعو الهزيمة «نكسة» ، خسرنا معركة ولكننا لم نخسر «الحرب» ، «وكانت الانظمة التقدمية هي الهدف فلم تسقط ولم تحقق اسرائيل هدفها» الى آخر القائمة التي كان محتما على المذيعة ان تبثها بصوتها الرائع ، لولا ما حدث . وهنا، تكشف غادة السمان أوراقها الفنية تماما امام القارئ فهي تصوغ ما يمكن تسميته بالمواجهة بين الذات والموضوع . لذلك فهي حين

تترك مذيعتها الهاربة بين احضان جورجي الراقص الاخرس على الباب الزجاجي لاحد فنادق فيينا ، لتفتح أقواسا عديدة داخل الفتاة .. لا تفعل ذلك لتغوص في الدهاليز المعتمـــة للنفس البشرية فيما يسمى بالمونولوج الداخلي ، او لتكشف الطبقـــات الراسبة في اللاوعي فيما يسمى بتيار الشعور . انها تفعل في تقديري ما هو أخطر من هذه اللعبة الفنية المغرية . انها بفتـــح الاقواس تفتح لفتاتها بابا آخر بديلا للباب الزجاجي في الفندق وفي التاكسي الذي توجه بها الى الدانوب وفي الباص الذي اقلها من المطار .

تبدأ «الدانوب الرمادي» باحدى لحظات الغياب في حيـــاة فتاتنا ، لحظة الهرب ، لحظة الرغبة العميقة في النسيان . ولكن الفنانة تحاصرها بأقواس المواجهة الضارية مع الذات ، حتى ان القصة تنتهي برحيل لحظة الغياب وبداية لحظـــة الحضور . النهاية على هذا النحو ليست «خاتمة» ، انها بداية القصـــة الحقيقية . يعكس البناء الفني هذا التصور لدى الكاتبة انعكاسا دقيقا، لولا عبارات قليلة هنا وهناك من قبيل الاستطراد والحشو والتقريرية غير المباحة . يعكس البناء الفني هذا التصور ، بـأن يصبح الفعل المضارع هو نقطة البداية في رحلة الضمير المتكلم ، وتصبح الجمل القصيرة كالبرق الكاشف هي مجموعة الصـــور الكثيفة المركزة كأشطر القصيدة الحديثة . لا تميل غادة السمان الى التجريد ، حتى في اكثر اللحظات احتياجا اليه ، وانمـــا الصورة الحسية المباشرة هي اداتها الاولى في صياغة الجو الذي تنقل اليه المتلقى بلا طقوس تشبه السحر ـ انها تتسلل اليه ، من تحت الجلد ، وتتوغل في أحشائه ، بين يديها مبضع لا يرى، ولكنه غير محايد ، قاطع بلا رحمة . يتم هذا التسلل بذلك البعد الذي نتوهمه بين الضمير المتكلم وبيننا ، فاللهجة الاعترافيـــة تدعنا ـ ربما ـ نستشعر اللذة ، لذة اشباع الفضول ، فوق ان هذه اللهجة تريحنا لاننا نتوهم بادىء الامر انه «شيء لا يخصنا» .

تقف الفتاة خلف الحاجز الزجاجي ، وتعترف . السفر والجنس هما المخدر الذي ظنت فيه الشفاء . هناك مرض اذن ؟ وتتركنا الكاتبة نتفرس في هذه الفتاة التي تشرب الويسكي منذ الصباح، بينما عشيقها الراقص الاخرس لا زال نائما بعد سهرة امتدت حتى خيوط الفجر . تتركنا ؟ لا ، انها تسرقنا وتفتح اول اقــــواس المواجهة بين الذات والموضوع، بين الفتاة والمرض. حينئذ تختفي الجمل القصيرة الكثيفة المركزة المشحونة بالصور ، ويحتل المكان ذلك التيار السردي الدافق بالماضي ، القريب والبعيد ، ولكنــه الماضي بكل ملامحه وتفاصيله الكبيرة والصغيرة ، المهمة والتافهة. الماضي الذي اورثها اموال والدها السفير وست لغات وعمــــل اذاعي ناجح . هذا الماضي ايضا هو الذي اعطاها عشيقها الاول حازم ، تصورت ان هذا العطاء هو الحب كما ظنت بالضبط ان ما تبثه عبر صوتها والميكروفون هو الحقيقة . مصرع شقيقهـــا ورفاقه السبعة كان اللغم الذي انفجر فجأة في حياتها الهادئـة المستقرة فأحالها جحيما . في لحظة واحدة تكشف لها ان تركة الماضي الحقيقية هي الجريمة . الجريمة ذات المستويات المتعددة: جريمة حزيران الكبرى التي شاركت فيها انظمة الحكم العربـــي واجهزتها وادواتها . الاذاعة جهاز وحازم اداة ، وهي من هي ؟ اداة في جريمة القتل ، قتل اخيها وزملائه والوف القتلى الذين لا تعرفهم وملايين الاحياء الذين شاركت في قتل وعيهم . قاتلة هي . وحازم مديرها والمشرف على تحرير الصحيفة التي تنشر قصائدها ، قاتل هو الآخر ، قاتلها ايضا . زيف عليها اعمـــق مشاعرها ، كما زيف صوتها اغلى ما تمتلك . ليس فقط الصوت القاتل للآخرين بما يبثه من كذب ، وانما صوتها الآخر الذي راح يصدح باغاني الحب الكاذب ، قصائدها الغزلية في حازم .

تلقائيا ينتهي ما بين القوسين من تيار سردي دافق لا تعترض مجراه سوى الجمل الشارحة لبعضها البعض والتـي تستدرج الكاتبة اليها الاستقامة الموسيقية للتعبير . الماضي بين القوسين ،

منذ البداية ، ليس تبريرا لوضع الضمير المتكلم خارجها . انــه فحسب ، احد طرفي المعادلة الصعبة التي تعيشها ، لهذا قلت ان البناء الفني تجسيد للمواجهة الحادة بين الــذات والموضوع . الماضي ــ الحاضر ، في حياتها هو الرؤية البرجوازية للواقع . المقدمة هي ثراء الاب واللغات الست والعمل اللامع ، والنتيجة هي دعارة الصوت والجسد ومصرع الشقيق . حتى الاحتجاج على الجريمة كان الهرب منها عبر مخدرات السفر والجنس ، فهــو احتجاج برجوازي مترف . غادة السمان تكشف الخدعة بهذه المواجهة المروعة القائلة بأن الماضي في حياة الفتاة لا زال جاثما ، فالحل ليس اكثر من امتداد للمشكلة ، انها موضوعيا لم تحــل بعد . والفتاة ليست نمطا مجردا يحمل في تضاعيفه كافة صفات الفتاة البرجوازية في وطننا ، انها «نموذج» من احد الوجوه ، ولكنها على الوجه الآخر «حالة فريدة» . فرادتهـــا ليست استثناء»« وانما هي همزة الوصل بين ما تراه الكاتبة من امكانيات ثاوية في أعماق هذا الجيل المعذب ، وواقعه المثقل بالتناقضات. اي ان الفتاة هنا ترمز لما هو كامن داخلها وما هو قائم خارجها في نفس الوقت . لذلك كان اقرب الى الصواب ان نقول انها ليست رمزا تجريديا مطلقا من قيود الزمان والمكان . ولكنها في الوقت عينه ليست نمطا تقريريا مباشرا، فالكاتبة تبذر في ارضها ــ التي ليست بكرا على الاطلاق ــ جملة اشياء تشتجـــر من الماضي ، تصارعه بكل ما يمكن ان تحصل عليه من سلاح .

وتتوالى الاقواس المفتوحة ، لا تستكمل غادة بما بينهـــا «حدوته» شهية تحكى في ليالي الشتاء ، فالتسلسل المنطقـــي للاحداث ليس غايتها ولا تهشيم المنطلق هو هذه الغاية .. وانما تفجير الامكانات الثاوية في الاعماق هو الهدف . لذلك كـــان الحوار المحتدم بين الذات والموضوع ، بين الاقواس وخارجها ، هو أسلوبها في التعبير . السؤال والجواب هما محور المواجهـة

العنيفة . انها حين ترد على ضياعها بذلك الراقص الاخرس ، تمثال الجنس الرخامي المتوحش ، وحين ترد على عذابها بالسفر من عاصمة الى اخرى ، تزداد ضياعا وعذابا . كان من الممكن الا تشعر بأي ضياع او عذاب . شأنها في ذلك شأن الملايين من اخواتها . ولكن همزة الوصل الدموية التي اقامتها الكاتبة بمصرع شقيقها الفدائي على ابواب القدس هي التي احالت حياتها جحيما لا يطاق . تحول الميكرفون في يديها الى حية رقطاء ، ورأت وجوه مئات الالوف ممن يسمعونها على حاجز الاستديو الزجاجي تتحول الى برك من دم تهجم عليها وتكاد تخنقها ، وراح الشوك يزاحم اوتارها الصوتية فتمزقت ، وسد حلقها تماما بالشوك والدم . واذا كان مقتل اخيها هو همزة الوصل الاولى بينها وبين الضياع، فقد كانت نجاة «فواز» هي همزة الوصل الثانية بينها وبين التفكير . فواز هو المقابل الثوري لحازم القاتل ، لها ولشعبها ولطفلها الحزيراني منه . فواز الثوري والفنان ، جزء من اخيها وجزء منها . انها اذن تنتمي اليه مرتين ، احداهما بالفداء والاخرى بالفن . كان يرسم لها قصائدها ، وكان يقاتل الى جانب اخيها . آخر رسائله اليها كانت : متى تعودين من ضياعك «الينا» ؟ آخر رسائل حازم ، وهي قادمة من عيادة طبيب الاجهاض : انني لا اعرفك ولا اريد ان اراك .

ضياعها ، ذلك الحل البرجوازي المترف ، هو دعم للجريمة والقتلة القدامى والجدد . والراقص الاخرس تحمل «جنونها» بقلب راض ومتعة ، لم يفهم هذا الجنون ، لم يفهم ان جدارا زجاجيا ينتصب بينها وبينه لحظة الاستمتاع بالذروة ، لحظة التجول بين آثار بتهوفن وموزار والدانوب الرمادي الموحل . لم يفهم المرض ، وانه ليس بالشفاء . كان الشفاء هو التكفير ، هو الفداء . قال لها ابوها على فراش الموت : لقد فقدت اوتارك الصوتية ، ولكنك لم تفقدي صوتك ، اكتبي . كتبت . هل استعادت الصوت الضائع ؟ كتبت شيئا جديدا ، رفضه حازم

وفرح به فواز ، فهل استعادت الصوت الضائع ؟ لا بد من التكفير بديلا للضياع . ولقد ذهب الراقص الاخرس الى غير رجعة حين حكت له قصة حازم والطفل الحزيراني واعتبرتها نكتة . في نفس الوقت كان الفداء قادما ، كان التكفير في طريقه لان يتم «لا سعادة خارج اطار الوطن والآخرين .. لا سعادة في المطلق»، «انني ثملة ولكن شفاء الروح عبر تخدير الحواس مستحيل فيما يبدو» ، «كيفما تحركت هنالك لوح من زجاج ينتصب بيني وبين الاشياء» . وقد ادرك الراقص الاخرس بصورة ضبابية غائمة ان حل مأساتها لا يكمن في التخدير ، فمضى . مضى وهو يقول لها «لست قطة شارع عادية رغم كل جهودك في ان تصبحي كذلك ، واجهي ماضيك من جديد .. وابحثي لنفسك عن موت آخر» . كان الموت الآخر في انتظارها وهي تتلفت حواليها بحثا عن صيد جديد . كانت احدى الصحف تحمل لها خبرا صغيرا : مصرع زعيم فدائي في بيروت بعد انفجار قنبلة في درج مكتبه «وصورة لفواز وقد مزقه الانفجار» . لاحظت ان «يده التي كان يرسم بها» قذف بها الانفجار بعيدا عن جسده . راحت تتأمل يدها التي بقيت . وفي اول طائرة الى بيروت كانت تحجز مقعدا ، ولاول مرة لا ترى على زجاج النافذة الملاصقة لمقعدها «برك العيون الحمر الدامية الغاضبة تتفتح بضراوة» التي كانت تطاردها اينما حلت . لقد تم الفداء في شخص «فواز» ، شفاءها الحقيقي والوحيد من مرض الماضي . بدأ الماضي يتقهقر ليفسح الطريق امام الحاضر والمستقبل ، وبدت لها زرقة السماء مضيئة كزرقة الدانوب العتيق.

ولا بد ان هذه الفتاة الجامعة المانعة — بين الواقع والاسطورة — قد استعادت صوتها الضائع مع هدير محركات الطائرة العائدة الى الوطن . صوتها القادر على سداد الدين الدموي الثقيل .

هكذا نفاجأ بغادة السمان وقد تسللت الينا من تحت الجلد ،

فقد خاب ظننا حين تصورنا انفسنا اننا بازاء كرسي اعتراف ، واذا بنا طرف في القضية . ان «ذات» الفتاة لا تخصها وحدها، وانما هي تجسيد لماضي نشارك جميعا في صياغته سلبا وايجابا، في دعمه او في دحره . والمواجهة تتم بين الذات و«الموضوع» الذي هو موضوعنا كلنا ، موضوع الرؤية البرجوازية لواقعنا ، رؤية تمهد لحزيرانات جديدة . وغادة السمان التي اقامت هذا الحوار بين الذات والموضوع لم تنتصر لأيهما ، وانما شاركت في بناء الرؤية الجديدة البديلة للضياع والهزيمة، انها تخاطب اساسا هذا الجيل الذي ترى ان امكانية تحوله الثوري لا زالت قائمة ، رغم كل الفساد البرجوازي الذي يسمم الهواء وهي لا تفرض عليه هذا التحول من عمل ، وانما هي تقدم له نتائج الرؤية الثورية للواقع المتهريء ، من ارض الواقع الحي .

الحلم والكابوس والرؤيا

يتطابق المظهر الخارجي في بناء «الدانوب الرمادي» و«ارملة الفرح» والضمير المفرد والماضي الحاضر هما عصب القصتين .. معنى ذلك انهما تتفقان في بقية تفاصيل المواجهة الفنية التي تعقدها الكاتبة بين الذات والموضوع : الضمير المفرد بأسلوبه المتوتر المشحون باللحظة الراهنة ، وقد تجسدت في جمل قصيرة كاشطر القصيدة الحديثة ، والماضي الحاضر الذي تتلاطم داخله الاحداث والشخصيات والمواقف في سرد متدفق لا ينقطع ولا يلهث ، ولكن دون ان تتكامل به اوصال «الحكاية» بل يبدو بقعا متجاورة كشظايا انفجار . وهو سرد ممتد تلقائيا عن الضمير المفرد لا تعمد كاتبته الى اصطناع الفجوات المعبرة عن التمزق في كيان الشخصية ولا الى افتعال المسافات النفسية بين طبقات الشعوب .

هذا هو المظهر الخارجي الذي تلتقـــــي عنده القصتان ، بالاضافة الى الاطار الفكري الذي يضمهما بخيط رقيق شفـاف يكاد لا يرى . بعدئذ يتخذ الحوار الذي تقيمه غادة السمان بين فتاتها والعالم مسارا مختلفا. يظل الفعل المضارع هو سيد البداية والنهاية المفتوحة ، مشيرا الى «حضور» النموذج الفرد في لحظتنا الاجتماعية الحية . ولكن الضمير الذي كان «متكلما» في القصة الاولى يتحول الى «مخاطب» في القصة الثانية ، ذلك ان الراقص الاخرس في واقع الامر لم يكن طرفا في القضية ، وانما هـــو «هامش» ان جاز التعبير ، اما «هاني» الطبيب الفنان المجنـــون بالصراع ضد الموت ، فهو طرف رئيسي في القضية التي نحـــن بصددها . وما بين الاقواس هذه المرة ، هو ثلاثون عاما مـــن الحياة البرجوازية العفنة ، تلك الحياة التي بلا أحلام ، الحياة الميتة بمعنى ادق . لقد ركزت غادة في «رحيل المرافيء القديمة» على الرؤية البرجوازية للواقع المهدر ، وهي الرؤية التي اثمرت الضياع المر في حياة فتاتنا .. اما في «ارملة الفرح» فهي تركز على نسيج الحياة البرجوازية التي ينمو معها الموت لحظة فلحظة منذ القاء البذرة في هذه الارض البور . ويبدو ان الكاتبة بالغة الاهتمام — وربما الامل — في البذور ، لديها ما يشبه الايمـــان الرومانسي بالانسان ، بسند هذا الايمان رؤية شبه ماركسيـــة للواقع الاجتماعي . هكذا نفسر امكانية التحول الخصبة عنـــد فتاة القصة الاولى بالرغم من سيطرة الرؤية البرجوازية علـــى حياتها ، وهكذا ايضا نحاول تفسير الانقلاب الروحي العميق في حياة هذه التي عاشت ثلاثين عاما من حياتها بلا احلام . ثلاثون عاما امضتها في ذلك القصر المنيف حيث كل شيء يبدو ميتا بلا نبض ، من الأم وحفلاتها «الخيرية» المثيرة وضيوفها من الحكـام السابقين واللاحقين وأقاربها المحنطين في أحدث مودات باريس الى الرياش الفاخرة العتيقة والايقونات المعلقة كحفريات التاريخ

القديم الى السيارات الفارهة والحفلات المترفة . كل ذلك يبدو كديكور احد مقابر العظماء ، فارغ فراغ الحياة من معناها ، فهي قرين الموت . الطعام والشراب وتزجية الوقت بمظاهرات العطف على الفقراء والجدية الصارمة في مضاعفة ارقام البنوك ، هذه هي حياة القصر الذي عاشت فيه ــ او ماتت ــ ثلاثين عاما . الفرح والحزن ماكياج خارجي لا علاقة له بالقلب . تمثيل الحياة وليست الحياة ، هو الدور والثياب والخطوط والالوان التي كان عليها ان تتقن الاصطباغ بها . حتى انها احست ذات يوم انها قد عاشت هذه الحياة من قبل ، وانها تحياها مرة اخرى كما رسمت لها . وقد كان «الحلم» هو الخط الفاصل بين هذه الحياة ــ الموت والحياة للحياة . وقد وفقت غادة السمان الى غير حــــد حين اختارت الحلم رمزا للانقلاب الخطير في حياة فتاتنا .. فمثــل الحياة التي كانت تحياها ــ او تموتها ــ خلال الاعوام الثلاثين الماضية ، لا يمكن للحلم ان يتسلل الى نسيجها المستقر المنتظم الهادىء هدوء القبر . الحلم يعني ان ثمة خللا في هذا البنــــاء الشامخ ، يعني ايضا ان هناك شيئا «آخر» غير ما تعيشه ، القصر هو الماضي ــ الحاضر ، اما الحلم فهو المستقبل . لهذا لم تكــــن تحلم ، لا بالمعنى الدارج لهذه الكلمة ، فما تقصده الكاتبة من وراء تأكيدها الملح على ان فتاتها لم تكن تحلم اطلاقا ، هو انها كانت مومياء محنطة في تابوت ذهبــي . والحلم هو نسمة الهـــواء الاسطورية التي اعادت اليها الروح فتحركت . الحلم هو الحركة ، هو الثورة على السكون ، هو الحياة ضد الموت .

ولقد كانت البذور التي نامت في هذه التربة الجدباء ثلاثين عاما ، تحمل بين عناصرها العديدة احد اجزاء الحلم . هكذا تعود غادة السمان الى منهجها في التعبير الذي تعرفنا عليه في «رحيل المرافىء القديمة» حيث كان الاخ الفدائي وفواز هما المقابل الرمزي لحازم والميكرفون الكاذب وحزيران . وهنا ايضا ، نتعرف من بعيد على صورة ذلك الاب الشاعر الذي لم نره مطلقا ، منذ هجر

الام عشر سنوات وعاد لينتحر . اننا لا نعرف عنه سوى ان ضجعته الاولى اثمرت ولدا يعمل طبيبا ناجحا في الغرب ، وان ضجعته الثانية اثمرت هذه الفتاة التي ظلت بلا احلام ثلاثين عاما كاملة . هذا هو الجزء الاول الموروث ، بين عناصر الحلم في حياة «نينار» وهو الاسم الذي اختاره لها ابوها قبل انتحاره . الجزء الثاني هو ذلك الطبيب الغريب الاطوار «هاني» . انه لم يسافر كاخيها الى الغرب ، وانما راح يصارع الموت في بلاده صراعا اسطوريا . كانت العلاقة بينه وبين مرضاه اعمق من ان تكون علاقة طبيب بمريض . لو مات المريض ظل يبكيه بحرقة تثير العجب ، ولا يكتفي بذلك بل ينحت له تمثالا يضفي عليه من خياله لمسة تعبر عن شيء ما . ويمتلىء حقله المحيط بمنزله بتماثيل مرضاه الموتى . حين تتعرف نينار على هاني ، الطبيب المعالج لأمها المريضة بالسرطان ، ينفجر الحلم كمعجزة القيامة من بين الاموات ، يطفو الوجه الموروث عن الاب الشاعر المنتحر ليعانق الوجه المكتسب لهاني الطبيب المجنون بالصراع الاسطوري ضد الموت . رغم التناقض الظاهري بين الوجهين فهما يكملان بعضهما البعض : المنتحر ، ظاهريا ، يسبق الموت الى مبتغاه . ولكن الحقيقة هي ان هرب الاب من زوجته هربا موقوتا في المرة الاولى التي دامت عشر سنوات وهربا أبديا بالانتحار ، كان نضالا ضد الموت الاكبر ، ضد نسيج الحياة المتهرئة التي تجسدها الام والقصر والمجتمع البرجوازي بأكمله . وما اشبه هذا الصراع ضد الموت الذي ينتهي بالانتحار بالصراع الآخر الذي ينتهي بالجنون . انهما الطريق المسدود الذي يزيد موتنا موتا. في احسن الاحوال، هما اللغم الذي يفجر شعلة الحياة ــ الحلم في عمق أعماق نينار. ان الحياة ــ الحلم هي الجسر الفني الذي تشيده غادة السمان بين الحياة ــ الموت اللذين كانت تعيشهما والموت ــ الحياة اللذين كانت تعيشهما «تفاحة» خادمتها . تفاحة التي كانت اول من

اقتحم حلم نينار وهي مع «ابو عبدو» غارقان في عناق مذهل فوق ارض القصر الخضراء وتحت ضوء القمر بأشعته المترامية .
تفاحة التي «جرؤت» لاول مرة على سيدتها حين طلبت منها ان تقرأ لها اسماء القتلى في ضيعتها «فقد يكون ابي من بينهم . انا من عيتا الشعب واليهود يضربوننا باستمرار» . تصرخ خالة نينار في مشهد ينبغي ان نتوقف عنده طويلا رغم قصره البالغ ، تصرخ في وجه تفاحة : يا قليلة الادب .. الست مشغولة . ولم يكـن هناك ما يشغل الست الصغيرة بالطبع ، لولا ذلك الانقلاب المفاجيء في حياتها ــ هل هو مفاجيء حقا؟ ــ لولا ذلك الحلم الذي تعرفت فيه لاول مرة على دنيا جديدة وهي تتأمل عناق تفاحة وأبو عبده على الحشائش الخضراء . كانت الست ميتة كخالتهـــا تماما ، ولكنها ما ان استيقظت حتى اصبحت الوجه المعاكس لعالم امها وخالتها . لذلك «بعد قليل اتسلل الى المطبخ والجريدة معي .
تقول تفاحة انها من ضيعة عيتا الشعب في الجنوب على الحدود الملاصقة لاسرائيل . وانها دوما تسترق السمع في مذياع مـــا لانهـــا تخاف مـــن اليهود على اهلها هناك وتريد الاطمئنـــان على اخبارهم . وانها سمعت اليوم ان هجوما وقع وقتلى كثيرين سقطوا ... امسكت بالجريدة لاقرأ لها الخبر .. للمرة الاولى توهجت الحروف في عيني .. ربما للمرة الاولى اقرأ شيئا غير اخباري في صفحات المجتمع . ضبطتني خالتي في ذلك الوضع الحميم مع الخادمة . قالت لي انه لا يجوز رفع الكلفة مع تلـك الطبقة من البشر» ، تفاحة ــ هكذا ــ تعيش حياتها على الشاطيء الآخر على نحو مختلف . الموت يعربد في هذه الحياة على نحـو مغاير لموت نينار وسط حياة بلا احلام . الموت الاسرائيلي الذي يعكس موات الحياة العربية بأسرها، بنسيجها البرجوازي المترف، هو الموت الذي تناضله تفاحة واهلها في الجنوب . ولكنه الموت الذي تستطيع ان تقهره تفاحة وأبو عبدو «تذكرت تفاحة وأبو عبدو ليلة الحديقة . تخيلت اولادهما يملأون هذا القصر ويحتلون

غرفه هم وعشيرتهم ويرمون من النوافذ بالاواني الفضية اللامجدية وباروكات شعر امي وثيابي ويلعبون الدحل بمجوهراتي وكرستال الثريات ويغنون ويزرعون الارض ويلونون الجدران وتفوح من القصر الميت الموسيقى والازهار» . هذه هي الرؤيا التي تنبثق كشرارة الحلم من عمق أعماق نينار ، رؤيا المستقبل المفروش بالدم . و«ارملة الفرح» هي قصة هذه المواجهة بين الحلم الذي ينتهي بالكابوس ، والحلم الذي ينتهي بالرؤيا . الانتحار والجنون هما محور الكابوس ، والفداء هو عصب الرؤيا . بينهما نسيج الحياة البرجوازية المتهريء الذي لم يعد قادرا على حمل العبء منذ اقتربت نينار من شجرة المعرفة وقطفت الثمرة وبدات تحلم . واذا كان الكابوس قد مزق اوصال الحلم ، فالرؤيا قادرة على جمع اشلائه .

ولقد سلكت غادة السمان في صياغة الحلم والكابوس والرؤيا طريقا فنيا ناضجا .. انها لم تتخل عن ادوات التعبير اللازمة للضمير المخاطب ، ولا عن السرد المكثف ، ولا عن اصول المواجهة بين الذات والموضوع . هي تصطنع تلك المسافة بين المخاطب والملتقى حتى تتسلل الينا في هدوء وكأن الامر لا يعنينا حتى اذا اقامت همزات الوصل بيننا وبين احداثها بات الامر ـ بالضبط ـ هو امرنا . رغم هذا تضيف الكاتبة في «ارملة الفرح» بعض العناصر الجمالية التي تتطلبها مادة الحلم والكابوس والرؤيا . القصة تبدأ وقد مضت اربعون يوما على وفاة الام .. كانت هذه الوفاة هي بداية الحلم . موت الام اذن هو موت كل ما ترمز اليه في حياة نينار . لذلك يموت الواقع في وعيها ويشق الحلم مجراه في لا وعيها . لا تمسك غادة بمصباح ديوجين لتبحث في ظلمة النفس العميقة الاغوار عن العقد ومركبات النقص والشهوات المكبوتة والاحباطات المتوثبة . لا تمسك بمشرط فرويد او يونج او ادلر او ريفرز ، وبالتالي فهي لا تحتاج الى تجربة

فرجينيا وولف او جيمس جويس او كافكا او بيكت في التعبير الفني . انها تلغي حقا الحدود الفاصلة بين الواقع والوهم ، حتى انها تقدم لنا الدليل الدامغ احيانا على انها تحلم ، وما تلبث ان تقدم لنا دليلا آخر على انها ما زالت في ارض الواقع . تؤكد بذلك ان الحدود بين العالمين زائفة ، فالحلم جزء من الواقع لا ينفصل عنه . والحلم حين يزدحم برعب الجنون والانتحار يتحول الى كابوس لا تستمد الكاتبة من أهواله ذلك الغموض المثير او البناء اللاعقلي للعالم ، وانما تركز عليه بصفته نتيجة ثمـــرة مقدمة ، نتيجة فاجعة لمقدمة غير صحيحة . والحلم ايضا حين يشف عن الحب والامل والبساط الاخضر والعناق المذهل والقمر المضيء ، فهو يتحول الى رؤيا . ليست «تعويضا» نفسيا عما تعانيه من قهر خفي ، وانما هو نتيجة بيضاء لمقدمة امتزج فيها اللون الاحمر واللون الاسود . الفقر والموت الاسرائيلي في حياة «تفاحة» هما المقدمة الاسيانة الموجعة ، ولكنهما عماد الرؤيا المشرقة ، فتفاحة وابو عبدو وأولادهما هم ورثة هذا القصر الشرعيون . امـا الام التي ماتت بالسرطان والاب المنتحر والابـــن الغائب والطبيب المجنون ، فهم عماد الكابوس المرعب : لا مكان لهم فوق ارضنا . ولا احد يدري مصير نينار ، انها بين الحلم والكابوس تستنشق عبير الرؤيا الجديدة بقلب واجف . على انها وقد ذاقت الثمـرة المحرمة وبدأت تحلم ، فان احدا لن يستطيع ان يقف امام هدير احلامها .

فانتازيا النبوءة .. والتحقق

يعود الضمير المتكلم في «حريق ذلك الصيف» الى الكلام ، تخلع فتاتنا ثياب الارستقراطية العربية وترتدي أسمال البرجوازية الصغيرة وأوهامها . تنهي دراستها الجامعية في بيروت وتتجه

الى قريتها في الضفة الغربية، ولكن الهزيمة انتصبت جدارا عاليا بين القرية الفلسطينية المحترقة والمدينة اللبنانية المسعورة . لا تغفل غادة السمان عن اقامة الجسور بين العام والخاص ، وبين الواقع والاسطورة . لقد احترقت دار الفتاة والمدرسة التي بنتها بساعديها وماتت امها واحترق الاطفال . ومنذ لفت احدهم في معطفها والنار التي كوت سطح الجلد فوق معدتها لا ينطفـــيء لهيبها . بهذا اللهيب الذي يروح ويجيء ، تعيش حياتها وموتها، نهارا في مساعدة احد الباحثين بالجامعة وليلا في شوارع بيروت ومقاهيها ومع رجالها . تظل البقعة المحترقة على جدار البطـن مركزا عصبيا ثابتا لحركة الفتاة الداخلية ، فما أشبه الرمـــز الكثيف الشفاف بينها وبين تلك المديعة التي اصبح مقتل شقيقها هو جرحها المفتوح رغم مخدرات السفر والرجال . لقد احترق سطح معدتها عام ١٩٦٥ فما ان أقبل الخامس من حزيران عـام ١٩٦٧ ــ وكان الجرح قد اندمل عضويا منذ عامين ــ حتى عاد اللهيب يكوي الجلد الرقيق بنار لا ترى . لم يرها الطبيب في صور الاشعة ، ولا الصيدلي الذي اعطاها المورفين ، ولا العجوز الذي هددها بالطرد من البلاد بعين واغراها بزجاجة معتقة من عام ١٩٢٩ وتساوي ٢٨٥ جنيها بعين اخرى ، ولا الراهبة العانس والواعظ اللذان علقا لافتة تقول «تعالوا الي يا جميـــع المتعبين والثقيلي الاحمال وانا اريحكم» . بل ولا الحزب الثوري الذي رأت في الانتماء اليه خلاصا ابديا ، فها هو ذا الرفيق الكبير يطعم كلبه في ذلك الفندق طعاما يندي له جبين الثوار الحقيقيين . فتاتنا هذه المرة ــ اذن ــ ليست حبلا تنشر عليه غادة غسيل البرجوازية القذر . انها الضمير المتكلم يعود لينطق بوجه آخـــر للمأساة . مأساة الجيل المطحون بين شقي الرحى : بين الواقع والمثال ، بين الوجه والقناع ، بين الموت والحياة .

وكانت غادة السمان تقول لنا ان فتاتها تحلم وهي تأتي أفعالا

تنتمي الى الواقع بقدر انتمائها الى الاسطورة ، وكانت اما ان تنسج من خيوط الاحداث والشخصيات والمواقف معالم الرؤيا البرجوازية السائدة ، وإما ان تطلعنا على نسيج الحياة البرجوازية مباشرة . ولكنها في «حريق ذلك الصيف» تقدم نموذجا تعبيريا آخر ، لا تتخلى فيه عن محورها الفكري المسيطر على المجموعة كلها ، ولكنها تضيف بواسطته بعض الرتوش الهامة . فتاتها هنا لا تحلم ، حتى الاقواس والحروف السوداء لا تعني انها انتقلت بذكرياتها من مستوى الوعي الى طبقات اللاوعي . مع ذلك، فهي تجيء من «الافعال» ما يلتقي حينا مع الاحلام واخرى مع الكوابيس من حيث الشكل . انها تقيم بناء فانتازيا يبدأ بالنبوءة وينتهي بالنبوءة ، ويبدأ في نفس الوقت بالحقيقة وينتهي بالحقيقة . النبوءة ـ المتحققة هي عماد هذا البناء الفانتازي للواقع . على صعيد الفكر يحاصر هذا البناء حصاد الهزيمة بين المثقفين ، هذه الشريحة الاجتماعية غير المتجانسة التي تحترف الوعي البشري . وربما كانت بيروت أصلح الديكورات لحصار المثقفين العرب في دائرة الضوء ، ولكن هذا لا يعني مطلقا لدى الكاتبة ان بيروت ظاهرة فريدة ، بل ظاهرة نموذجية فقط .

والنبوءة ـ المتحققة تصدم عيني فتاتنا وحواسها الداخلية والخارجية مرتين : الاولى في ذلك اليوم الذي راحت فيه كعادتها تمزق النعوات المعلقة على الجدران في ظلمة الاسبوع الاول من الهزيمة وقد صادفتها دعوة لافتتاح معرض «الباهي» الفنان غير اللبناني الذيكان قد حدد يوم الخامس من حزيران موعدا لافتتاح معرضه . وبكل امارات السخرية والمرارة والتوق توجهت الى هذا المعرض السيء الحظ . وكانت المفاجأة . توقعت ان ترى اللوحات الناعمة الوارفة الظلال على الحب والسعادة والطبيعة الغامرة بألوانها العبقريةوخطوطها المنتشية بأسرار الكون العجيب. واذا بها ترى نفسها في المرآة . ترى الحريق والدمار والرعب والرماد يملأ باللون والخط والمساحات والمسافات ، كل اللوحات.

في الانقاض رات نفسها اكثر من مرة : رات حريق المدرسة والدار وآلام الاطفال منذ عامين ، وحريق الوطن منـــذ اسبوع ، رأت حريق خروجها من الحرب وحريق بطنها الذي لم يذهب لدهشتها الشديدة . والكاتبة لا «تقرر» لنا شيئا من هذه الرؤى كلهـا ، وانما هي كشفت الفاجاة في ذلك المعرض الخالي مـن الزوار ، وفي ذلك الحوار الصامت بينها وبين الفنان الذي رسم هـذه اللوحات قبل الهزيمة .

وتتوقف بنا غادة السمان عند هذه النقطة طويلا طويلا فـي حيز شعري قصير قصير . كان المعرض حيلتها الفنية في صنع هذه المرآة الحية لاعماقها الجريحة المحروقة ، وكان الباهـــي ــ صاحب المعرض ــ وهو مركز الضوء في هذه المرآة ، هـــو وجهها الآخر . لا تكمن مفاجأة المعرض في انه عرى جراحهـــا وحروقها الدفينة والظاهرة ، بل في كونه المعادل الموضوعـــي لأزمتها مع نفسها والعالم ، لأزمتها بين الحزب والثورة . كانت كالباهي تحمل نبوءتها بين ضلوعها فيما تكتبه بجريدة الحزب ، فقيل لها ان التشاؤم انحراف ، وخرجت . ولكنها لم تكـــن وحدها ، كان الباهي ايضا في مكان آخر من العالم ، يصـــوغ النبوءة بالوانه وخطوطه ، ولا بد انه هو الآخر كان طريد الاحزاب والشعارات ، اسيرا للواقع والثورة عليه . لهـــذا كان لا بد ان يلتقيا . لقاؤهما السابق على الرؤية البصرية كان في النبـــوءة ، أما لقاؤهما المباشر فقد تم في جحيم التحقق ونيران الهزيمة . كانت انتصارا مجازيا لهما، ولكنها في واقع الامر هزيمة شاملة. هزمت بين ما هزمت العقل العربي للدائخ في الهورس شو والدولشيفيتا ومغاني الزيتونة وما يناظرها فـي بقية العواصم العربيـــة .. ولكنها لم تهزم النبوءة ، لم تهزم القدرة عليها . وهذا هو الخيط الذي يمتد من بداية القصة الى نهايتها، حتى انها تشبه من جديد قصة فواز مع فتاة «رحيل المرافيء القديمة» . كان فواز هو فداء

النبوءة والتحقق ، كان موته طريقا الى الحياة ، حياتها الخاصة والعامة على السواء . كان فواز هو اليد التي ترسم ، وكانت هي اليد التي تكتب ، وكان حازم هو الجدار الزجاجي الملوث بالدم بينهما . وفي اللحظة التي طرح فيها الانفجار يده التي ترسم ، استعادت هي يدها التي تكتب وصوتها الحقيقي . فواز هو الباهي في «حريق ذلك الصيف» وحازم هو عشرات الوجوه والاقنعة التي نصادفها في هذه القصة . ولكن القضية هنا تزداد تعقيدا ، لم تعد قضية استبدال رؤية بأخرى او نسيج حياة بنسيج آخر . الموت في مواجهة الحياة لا يزال حقا هو محور الصراع ، والموت الاسرائيلي والبرجوازي العربي لا زالا عنصرين هامين وخطرين من عناصر الصراع . ولكن الموت في هذه القصة يكتسب بعدا جديدا ، لعله اخطر الابعاد كلها ، هو ذلك الموت الذي يتحول الى غريزة مشتهاة ، وهو الذي يتحول في البناء الفانتازي للواقع الى رمز المقبرة . ان الضمير المتكلم للفتاة يلتقي بنا منذ السطور الاولى على سور المقبرة . وما ذكريات الماضي القريب والبعيد بين الاقواس والحروف السود ، الا مقابر ، للمثقفين والاحلام والحضارة والافكار والشعب والشعارات . وهي المقابر التي تصوغها الهوة الفاغرة فاها كالشيطان وهو يقهقه بين الواقع والمثال ، وبين الوجه والقناع ، يمتد الخيط – او الباهي – من النبوءة المتحققة الاولى الى النبوءة المتحققة الثانية خلال الزيارات الليلية للمقبرة الرمز . كانت الزيارة الاولى قد تمت استطرادا لاحدى ليالي التشرد والصعلكة والوجع . وكانوا ثلاثة فقط : هي والباهي ، وابو رعد . وتتالت الزيارات التالية استطرادا للفضول والعادة ، واصبح الثلاثة جمهورا من المثقفين الذين رأوا في الامر كله تغييرا من مقابرهم المستعارة الى المقبرة الام ، المقبرة الشرعية . وحين يمسي الذهاب الى المقبرة «استطرادا» للتشرد والفضول والعادة ، فانه سرعان ما يتوقف في اعقاب الملل «لقد مضى رفاق المقبرة جميعا وبقيت وحدي

اجيء كل ليلة استبدل فراشي بالتابوت لانام ملء جفوني لـم انسل من المقبرة مع الفجر هادئة لأذهب الى عملي .. اجل ذهب رفاق المقبرة .. هربوا .. بعضهم قدم التنازلات المطلوبة لاعادة انضمامه الى المقبرة الكبرى في الخارج .. وبعضهم استطاع ان يستعيد توازنه بعد محرقة الهزيمة ويخرج منها كطائر الفينيق المتجدد ابدا بعد احتراقه .. وبعضهم خاف امام لعبة الموت .. سرغون سافر الى امريكا .. جاد اضطر الى قبول عمل ليلي في الكازينو لانه جائع .. عنترة تم تعيينه مسؤولا كبيرا في الاعلام.. ابو رعد سئم المسرحية كلها كما يقول لكنه استبـــدل المقبرة بالخمرة ، وبراقصة اجنبية في الكازينو تعيله .. حتى الباهي فرر الرحيل منذ شهر وكل ليلة حينما يجيء يفاجئني بانه لـم يرحل بعد» .

ولكن المقبرة بالنسبة لها لم تكن استطرادا لشيء آخر . لو لم تتعرف عليها في تلك الليلة الغريبة مع الباهي وأبو رعـــد لقادتها قدماها اليها دون وعي . انها الوحيدة بينهم جميعا التي جرؤت على ان تستلقي في احد التوابيت وتطلب منهم ان يغلقوه وتبدأ تمتماتهم الغنائية كالحان الجنائزية . كانوا يتلهون ويلعبون؟ ربما . ولكنها هي ابدا لم تكن تلعب . كانت تشعر براحة عجيبة واطمئنان شامل . كانت تلبي رغبة عميقة في العودة الى الرحم . وحين غاصت مع الباهي في اعماق اليم فوق مقبرة رخامية في احدى الليالي انفردا خلالها بالليل والموتى والهمهمات الغريبة التي يتسمعونها احيانا بالوهم او بالحقيقة داخل المدفـــن الارضي ، صارحها الباهي هي وهما في ذروة اللجة المرتعشة «ما ازال أؤمن بأن شيئا ما سينبت من المقبرة الحزيرانية الكبرى ، ولانـــك صنعت لنفسك قاربا من اليأس وأنزلته في نهر الموت وها انت تلوحين لنا بالوداع . اريد ان انزل من قاربك» . كان الموت المادي المباشر بديلا لديها من الموت المعنوي الاكيد . وكـــان الباهي ،

كفواز ، يرى انه اذا كان لا بد من الموت فليكن أسلوبا غايته الحياة. ان غريزة الموت ، كأية غريزة اخرى قابلة للتسامي . والشعرة الفاصلة بين الانتحار والعمل الفدائي ، رفيعة حقا ورهيفة ، ولكنها قائمة . العودة الى الرحم ، او الموت المجاني ، هو نزع ـ مضاد للوعي ـ لهذه الشعرة . وقد تصورت «نوف» الخلاص بالموت على الصعيد ألفردي ، بينما كان الخلاص بالموت لدى الباهي يعني شيئا آخر قالته النبوءة الثانية ، والمتحققة .

تبدأ هذه النبوءة في الليلة التي تغيب عنها الباهي ، وحين استقلت نوف التابوت كعادتها أحست بشيء ما غريب تحت جسدها . كان هذا الشيء كالنبوءة الاولى مجموعة جديدة من لوحات الباهي وسدها المكان الوحيد الذي يعلم انها ستجيء اليه، رمز الموت واليأس المطلق . وكأن هذه اللوحات كانت البذور التي يعلم انها ستتوسد ارضا خصبة واعدة لم تمت تماما بعد «اللوحات تمثل المقبرة .. مقبرة شاسعة لا حدود لها تمتد على طول قارتين .. ها هي امرأة جذورها في المقبرة ورأسها في الغمام.. جسدها من رماد ورأسها من فولاذ .. لوحة اخرى .. الموت جذع في الارض ، ومنه ينبت ظل منتصب بجلال ومهابة وشراسة» . وتنبت البذور ـ او اللوحات ـ بسرعة الزمن الاسطوري، وتتحقق النبوءة حين تكتشف نوف ان الهمهمات التي كانت تسمعها هي والرفاق في المدفن الارضي لم تكن اصواتا للجن او العفاريت او الارواح الهائمة ، وانما كانت أصداء اولئك الرجال الذين لم ترهم ، الرجال الذين اختاروا الموت طريقا للحياة ، اولئك الذين تناهت اليها بعض عباراتهم المتقطعة واضحة هذه المرة «عملنا السري .. التحرير .. الارض .. الفداء .. التنظيم .. الرفاق .. العملاء» وتفجر المطر من جديد ، لا تدري نوف من اين : من السماء ام من عينيها ، وراحت تسأل نفسها «كيف أفتح الباب بيني وبينهم» . كل ما تدريه انها غادرت المقبرة وهي تشد على اللوحات ـ النبوءة ، بينما تحس ان النار المشتعلة

ابدا تحت قناع جلدها المندمل قد هدات ، واخذت تشم الهواء البحري بملء صدرها دون ان تشم رائحة العفونة التي كانت تطاردها طول الوقت . وبيقين التحقق من النبوءة انهت قصتها المفتوحة بجملة قصيرة موحية ، «غدا لن انام في التابوت» .. تماما كما فعلت فتاة «رحيل المرافيء القديمة» حين حجزت لنفسها مقعدا في اول طائرة متجهة الى ارض الوطن ، ولم تعد ترى الدماء تلوث زجاج النافذة الملاصقة لمقعدها . انها النهاية المفتوحة لقصة لا تكتب ، وانما تعاش ، بها تتكامل الذات والموضوع ، ولا يعود ضمير المتكلم او الغائب او المخاطب وحيدا في ساحة المواجهة العنيفة بين داخله وخارجه ، لانه تلك اللحظة ينهدم الجدار بين الانا ونحن ، بين الوجه والقناع ، بين الواقع والمثال . وتصبح القضية ــ من جديد ــ أن تكون او لا تكون .

الثأر والعار والجريمة

يبدو ان غادة السمان قد عمدت في تبويب كتابها ان تتدرج بنا ، لا على صعيد الفكر والتعبير الفني ، وانما على صعيد المادة الخام . القصة الاولى تركز على الرؤية البرجوازية للمشكلة كطريق مسدود في وجه الحل الحقيقي. والقصة الثانية تركز على نسيج الحياة البرجوازية كعنصر جوهري من عناصر المشكلة وتقدم لنا رؤياها للبديل القادر على اعادة البناء . والقصة الثالثة تركز على قطاع المثقفين في شريحة البرجوازية الصغيرة كفئة اجتماعية غير متجانسة . وهي في كل ذلك تنظر لقضية المصير في حياتنا من كافة الزوايا الممكنة ، وتنعكس هذه الزوايا بدورها على أسلوب التعبير وبناء القصة . ثمة ملامح عامة ومشتركة حقا ، بل هناك أوجه للشبه تصل لدرجة المطابقة ، ولكن ذلك في النهاية ليس

اكثر من صدى وحدة القضية الملحة وعلى وجدان الكاتبة وعقلها الخالق ، وطبيعة النماذج البشرية التي توفرت على دراستها بغية ابراز هذا البعد او ذلك من أبعاد الهزيمة . وفي القصة الرابعة «جريمة شرف» لا تبتعد بنا عن جوهر تفكيرها وبؤرة اهتمامها ، ولكنها تطل بنا على شريحة جديدة من شرائح المجتمع الذي يعاني ويبذل دمه احيانا بالمجان واحيانا اخرى من اجل الامل .

بقبضة فولاذية لا ترحم ، تمسك غادة السمان بمجتمع بيروت في مواجهة مجتمع الجنوب . واذا كان الصراع بين المجتمعين في «ارملة الفرح» قد اتخذ صورة المقابلة بين النسيج البرجوازي للحياة ورؤيا المستقبل ، فان الصراع في «جريمة شرف» يتخذ لنفسه طريقا آخر هو المواجهة الحية المباشرة بين نسيجين متناقضين من انسجة الوجود الاجتماعي . في هذه القصة تستخدم ضمير الغائب ، الذي تتيح له بين الاقواس فرصة التعبير عن النفس بضمير المتكلم . ولا تنسكب ظلال الماضي على الحاضر الكئيب ويقتصر من ثم الصراع على ملكية المستقبل لمن تكون .. وانما ينفجر الصراع منذ اللحظة الاولى ، بين الماضي والحاضر بكل رموزهما وواقعيتهما على السواء . هذا القصر المتخم بالثراء لا تسكنه غادة فاتنة هذه المرة ، وانما عجوز شمطاء هجينة اللسان ، اقرب الكائنات الى قلبها وعقلها هو هذا الكلب المدلل ، والنور لا يدخل غرفتها حتى لا يدري من يدخل عليها متى يقول لها صباح الخير . هذه الصورة في اطارها العام وتفاصيلها الدقيقة ، هي صورة الماضي الذي يملك زمام الامور حقا ، ولكن تدهوره اوضح من ان يدع فرصة للامل. اختيار زوايا الصورة وخطوطها والوانها هو موقف الكاتبة من هذا الماضي القبيح . انها صورة مدانة بطبيعتها . الاحداث ايضا لا تخرج عن هذا السياق ، فالمشكلة الحادة التي تمزق نياط قلب الست هي كلبها المريض والذي ينبغي أن يفيق من الضعف ، اليوم على الاقل ، في مسابقة ملك جمال الكلاب .

في مواجهة هذه الصورة بأحداثها المتشابكة معها ، تتداخل صورة اخرى لسائق سيارتها الذي يمثل لنا وجهه الجنوبي بشاربيه المفتولين ، بضمير الغائب مرة وضمير المتكلم مرات . القصة قصته هو في واقع الامر ، انه يجسد محورا آخر للماضي ــ الحاضر . مشكلته الحقيقية مع الكلب ــ الرمز الذي رحب به ترحيبا ساخرا معْ سائر الخدم الاجانب من اليوم الاول لاستلامه العمل في هذا البيت الى الان . الكلب والست والسيد والقصر والجنود الاسرائيليون ، كلهم شيء واحد . والقصة تبدأ بأنه «سمع انهناك تحركات اسرائيلية عدوانية على قرى الجنوب، وعلى قريته عيرون بالذات» في اللحظة التي يدخل فيها على سيدته ــ نموذج البشاعة الفاخرة ــ تطلب منه ان يأخذ الكلب الى الطبيب . ويلعب الكلب في «جريمة شرف» دورين متلازمين : أولهما انه الحيلة الفنية لدى الكاتبة في اجترار عذاب السائق الجنوبي ذي الشارب العريض ، عذابه التفصيلي الذي يندمج فيه النسف الاسرائيلي لبيته من الجذور ، وانتحار زوجته الاولى وضياع ابنه البكر ومقتل ابنته من زوجته الفلسطينية . تتوالى هذه التفاصيل ، لا على نحو طولي مسطح ، بل على نحو تركيبي يفصح عن عمق الجرح الغائر في الوجدان . والدور الثاني ــ والمباشر ــ الذي يلعبه الكلب هو الدور الرامز الى ذلك «العالم الكامل» من الفئات البرجوازية العليا المتحالفة عضويا مع الغزاة، انهم عالم الهزيمة بغير زيادة ولا نقصان . الهزيمة بكل ابعادها الخفية والظاهرة ، على كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، الفكرية والعقلية والمادية . انهم ، ببساطة ، الطابور الخامس للعدو والمباشر .

وتنسج غادة السمان خيوط لوحتها على هذا الاساس الدرامي العنيف : هؤلاء في مواجهة اولئك ، ولا تعمد الى اسقاط رؤياها على سير الحوادث وتشكيل المواقف وتكوين

الشخصيات . وانما هي تستولد الرؤيـــا من مخاض الصراع الضاري بين هذه العناصر جميعها . هكذا اطل الكلب بنظرتـــه الاولى على السائق الجديد بعينين فيهما «كثير من الحقد كذلك الذي اطل من وجوه الجنود الاسرائيليين وهم يزرعون المتفجرات في جذور بيتي» وهكذا ايضا نظرت اليه ، الست من اليوم الاول وهو بعد في المطبخ يأكل لقمته الاولى في هـــذا «البيت» واذا بالسم يتسرب من لسانها الى الطعام «مثل الديمول الذي شربته (حكيمة) ابنة جاري لان والدها رفض ان يزوجها شابا مـــن الفدائيين ما دام عاجزا عن دفع مهرها بقرة وثلاثة ثيران» .. ان التشبيه في هذه القصة لا يجيء بمعنى الكتابة او المجاز ، وانما هو يصل بين ضمير الغائب، وضمير المتكلم من ناحية ، ويربط بين الطريق الذي مضت فيه السيدة وكلبها الى مسابقة ملك جمال الكلاب والطريق الآخر الذي مضى فيه السائق من ناحية اخرى. اي ان ادوات التشبيه هنا كالساعة الميقاتية في جهاز التفجير ، تنظم المسار ولا تسرع او تبطيء به وانما ترحل باللغم الى غايته المحتمة ، وتحميه من عبث اللاوعي او تيار الشعور الذي قـــد يعطل التوقيت وقد يبطل الانفجار . طريق السيدة الهجين من القصر الى المسابقة ، رغم القصف الاسرائيلي المتواصل . هـــو طريق البرجوازية العربية التي ملات وجهها التجاعيد فترهلت وشاخت ولم تفدها احدث منجزات المكياج ولم تخف قبحها احدث اشكال الاقنعة . والكاتبة على طول الطريق المدمر تزرع رمـــوز العفن والتهرؤ على جانبيه كعلامات دالة وقاطعة على نهايتـــه الساخرة ، فحتى الكلب لم يفز بالجائزة ، وعادت الست تجـــر اذيال الخيبة . قبل ذلك بقليل تفتح غادة السمان قوسين غـــير مرئيين وبلا حروف سود ، حين صورت مدخل الحفل مدخلين احدهما للكلاب واصحابها والآخر للحاشية والسائقين والخـــدم وهذا هو نضال البرجوازية في سبيل «الخير» و«الفقراء» الذين يرهقون السادة بمثل هذه الحفلات !!

ولكن الانسان العربي ليس انسانا برجوازيا فحسب ، فهناك طريق آخر تشير اليه قصة السائق الدامية ، منــذ كان يحب «تغريد» الراقصة بأحد ملاهي الزيتونة ، الى ان استطاع الزواج منها والحياة معها في الجنوب ، في الارض التي تثمر له بقدر ما يعطيها . وانجبت له تغريد «علي» الذي كان يتوق لتعليمه حتى لا ينتظره مصير الفقراء ، ولكن امه التي لم تتكيـــف مع الارض والكدح عاودت حياتها السابقة في ليل البكوات الاغنياء ، فضلت الانتحار احتراقا ، وقبل ذلك تمكنت من اغتيال «روح» علـــي بقتل بذرة العلم في نفسه . وتزوج من فلسطينية جاءت لـــه بخضراء وعمر ، ومع حزيران وايامه التي لم تنته بعد ، نسفوا بيته ، نسفوه من الجذور . كان جول الصالح فدائيا قريبـــا لامتثال ــ زوجته الفلسطينية ــ يعيش معهم في هذا البيت . وكان يحب خضراء . كان حبهما الذي تتوغل الكاتبة في تفاصيله الخارجية ، جوهر الحياة الجديدة البديلة . كم اراد ، هو ، لعلي ابنه البكر ان يمسك البندقية ويقاتل . وتردد غادة هذا المعنى على لسانه اكثر من مرة لتؤكد في وعينا ان جول الصالح هـــو «البديل الوحيد الممكن» كما يراه الاب الذي فقد ابنه وهو بعـد حي . وليس صدفة اذن ، ان جول فلسطيني ، وانـــه قريب امتثال ، وانه يحب خضراء . تختار الكاتبة جزئيات الحدث بعناية فائقة ، كخيوط نسيج اختلفت الوانه ولكنها اتسقت فيما بينها اتساقا مذهلا . حتى الالوان البالغة التنافر في تكويـــن القصر الذي يمثل نقيضا للجنوب المناضل ، تؤدي فيما بينها معنـــى واحدا متكاملا . وعمر ، ابنه من امتثال ، لا يختلف عن جـــول الذي قال «كل الوعود كاذبة .. هذه الارض ستضيع اذا لـــم نتعاون على انقاذها بالقوة .. لا الجمعيات الخيرية ستنقذ اولادكم ولا احد سيتحرك ليدافع عن الارض اذا لم تفعلوا انتم» . واكمل عمر مقاطعا جول «كفاك مواعظ .. اذا لم تنسف هذه الدار لن

يفهم احد شيئا» . ونسفت الدار . وفهم الجميع اشياء كثيرة ، الا «علي» الذي كان ابوه يحلم به منذ بداية القصة وقد تعلم كيف يمسك البندقية ويقاتل دفاعا عن الارض ، فاذا به يفيق من الحلم وقد تعلم «علي» ان يمسك البندقية، ولكن ليقتل اخته دفاعا عن العرض !! رآها تركض مع جول من حفرة الى حفرة ومن مخبأ الى آخر ، فلم ير من المشهد كله سوى ان انثى تختفي حينا من الوقت مع رجل وتخلو اليه ، وان هذه الانثى تنتمي اليه بقرابة الدم . ولم يفهم معنى آخر ، كان من الممكن ادراكه لو انه «تعلم» . لم يتصور ان اخته قد مضت فعلا في طريق جول ، طريق الفداء، حيث تنتظرها رصاصة اسرائيلية لا رصاصة من اخيها . اقرب الناس اليها هو ابعدهم عنها في نفس الوقت . تركز غادة السمان تركيزا واضحا على هذه النقطة لتقول ببساطة مؤسية ان غياب الوعي لدى اصحاب القضية الحقيقيين يحول رصاصهم الى صدورهم ، ويترك العدو يمرح سعيدا فوق ارضنا وتحت سمائنا كما يشاء . الثأر للشرف في هذه القصة يصوغ مفارقة تراجيدية حادة في حياتنا المركبة غاية التركيب : وهي اننا باسم الشرف نتنازل عن الشرف . الحرية هي شرفنا الحقيقي ، ولكننا بدلا من استعادة هذا الشرف المسلوب ، نناضل من اجل شرف آخر يستمد بريقه الخارجي من اعماق التخلف والقهر .

لم تلجأ غادة السمان الى «تبسيط» المواجهة بين معسكري الوجود العربي المعاصر ، حتى عندما سمع «ابو علي» سيده يتحدث مع بيك آخر عن ايام زمان ، ايام تفريد وكهرمان وجواهر، لم يستشط هذا الشيخ غضبا ويقتل البيك «اريد الجفت الان لا لاقتل البيك وانما لاذهب الى هناك .. هناك حيث الحقيقة الوحيدة» .. بينما ولده الاكبر يأتيه ملوثا بدماء اخته . وليست قضية «الشرف» هنا هي القضية الرئيسية التي تعالجها الكاتبة رغم اهميتها (التي خصصت لها قصتها الاخيرة «عذراء بيروت ١٩٧٣») وانما هي قضية الوعي الغائب عن اصحاب المصلحة

فيه . صحيح ان هنـــاك نسيجين اجتماعيين متصارعين صراع الحياة والموت ، وصحيح ان النسيج البرجوازي للحياة العربيـــة هو مقدمة الهزيمة ونتيجتها .. ولكن فقدان الوعي ــ والمرموز اليه في القصة مرارا بحرمان علي من التعليم ــ هو سبب آخر لا يقل خطورة عن اسباب الكارثة التي نعيشها او التـــي تقتلنا . الطبقات المطحونة مرشحة تاريخيا للثورة على الهزيمة وعلـــى النسيج المتعفن لوجودنا ، ولكنها لا تحقق وجودها الا بالوعي .. والشرف في القصة مجرد مثل على ضراوة غيابه . ولم اكن اود من غادة الشاعرة ان تختتم قصتها بهذين السطرين «وفـــي الصباح لا يلحظ احد ان شيئا تغير في بو علي سوى انه حلق شاربيه . ولم يشك احد به حين وجدوا ببوش (الكلب) بعد ايام في الحديقة مذبوحا من الوريد الى الوريد» .. لم تكن بحاجة الى كشف عالمها الفني العميق الشفاف بهذا المجاز الدارج غير المتسق مع بناء القصة .. فقد انتهت الاحداث بعودة علي وقد ثار للعـــار كما يفهمه . ويبدو ان هذه الخاتمة المفتوحة لم تعجبها فارادت ان تجني على الرمز وتذبح الكلب رمز العار الاكبر .. وان لم يكن الحقيقي .

القصة ــ القصيدة

لم يبق في كتاب «رحيل المرافيء القديمة» سوى قصتين ، الاولى «الساعتان والغراب» تنتمي الى الثورة اكثر مما تنتمي الى الهزيمة ومحورها مأساة الثوري ، وهو على قمة السلطة ، مـــع التخلف والقهر الاستعماري الطويل ، وهي قصة رائعة ولكنهـــا تحتاج لبحث مستقل . اما القصة الاخيرة «عذراء بيروت» فهي لا تنتمي الى هذا الكتاب باوهى الوشائج ، رغم نبالة المقصد ، فهي قصة بالغة التسطح الفكري والتهافت الفني على السواء .

وتبقى القصص الاربع الاولى التي حاولت مناقشتها بقدر ما اتيح لي من الضوء ، نموذجا رفيعا لأدب يفجر القضايا التي طرحتها الهزيمة في وعينا . غادة السمان لا «تؤرخ» للهزيمة ، فادبها في هذا الكتاب ابعد ما يكون عن النهج التسجيلي . هي ايضا لا تصرخ ولا تبكي بل ولا تفكر او تتامل .. انها تحاصرنا بحوار عنيف بيننا وبين ذواتنا ، بيننا وبين العالم من حولنا . وهي لا تتكلم من «خارج» بل من عمق اعماقنا تستخرج الراسب فيها وتوقظ النائم بين أحضان الغيبوبة والمخدرات بأنواعها .

ماذا فعلت بنا غادة السمان حقا ؟

لقد عنيت اساسا بالجيل العربي الجديد ، وهو الجيل المرشح لتجاوز الهزيمة ، وهو ايضا الجيل غير المتجانس طبقيا.. اذ تنتمي بعض شرائحه الى النسيج الاجتماعي للبرجوازيات العربية ، والبعض الآخر الى الرؤية البرجوازية للوجود ، والبعض الثالث يتعاطى الثقافة دون الثورة ، والبعض الرابع يمتنع عن الاثنين .. والقلة النادرة هي التي تخوض محيط الاهوال بحثا عن مرفأ جديد .

● تعني ايضا بنفس المقدار بالماضي كزمن اجتماعي سواء كان نسيجا للحياة البرجوازية المهيمنة على الوجود العربي رغم شيخوختها ودمامتها وتهرئها .. او كان مجموعة من القيم والعادات والتقاليد التي تطل من جوف الكهوف القديمة على مستقبل الاجيال المطحونة بين حجري الرحى : الفقر والتخلف.

● تعني اولا واخيرا بالهزيمة – عامة لا هزيمة حزيران وحدها – كحاضر محاصَر بين قوسين هما التحدي الداخلي والتحدي الخارجي . وهي لا تفرج عن الحاضر بمرآة المستقبل ولا ترى المستقبل بعين الحاضر .. لان غادة السمان لا تشتغل بالتنجيم – الذي يسمونه النبوءة – ولا بالندب ونسج الاكفان وتغسيل الميت ، ولا تقيم من نفسها قاضية او مدعيا عاما او محاميا او متفرجا في سيرك .. وانما هي في قلب المأساة تنشد

مخرجا ، بنا ومعنا .

● الثورة والفداء – وليس النصر – هما المقولتان الرئيسيتان اللتان تستكشف الكاتبة مقومات وامكانيات وجود عناصرهـــا الجوهرية فينا وفي ارضنا وفي العالم من حولنا . في «الساعتان والغراب» يصل الثوري الى السلطة ، ولكن الصراع لا ينتهي ، بل ربما يبدأ، مع الذات والآخرين، بين الماضي والحاضر والمستقبل. لهذا تصبح كلمة «النصر» مخدرا يدغدغ الحواس الساكنة ، ولا يسبر غور الحياة بجدليتها الديناميكية الحية .

ما هو الطريق الفني الذي سلكته غادة السمان ؟

● لقد انعكست محاورها الفكرية علـى بنائها الجمالـــي انعكاسا دقيقا ، فسيطرة الماضي مثلا جسدتها الاداة السينمائية المعروفة بالفلاش باك ، والحاضر الجريح جسدته نماذج بشريــة ممزقة وديكورات كاريكاتورية تضوع المفارقـة بين الشكـــل والمضمون .

● الضمير المفرد هو عصب البناء القصصي ، فالفرد لا يزال عند غادة هو الخاصة الفنية المثلى للغوص في تلك الهوة القائمة بين الخاص والعام .. هذا الضمير لا يشكل لديها مقدمة لتيار الشعور فهي ليست محللة نفسية وانما هو تكوين انساني يجمع بين النمطية والتشخص .

● الازمنة كلها حالة في كيان العمل الفني حلولا ديناميكيـــا فعالا ، لا تتداخل فيما بينها على النحو الذي نعرفه في الاشكال الحديثة للادب العربي ، ولكنها تتوازى وتتقاطع في صراع لا يهدأ بين الحياة والموت .

● لا تميل غادة – الا في القليل النادر – الى الوصـــف الميتافيزيقي او الميكانيكي للشخصيات او حركة الاحداث وتحديد المواقف . انها تلجأ الى أسلوب الاظلام والاضاءة المعروف فـــي المسرح ، بحيث تتوالى اللقطات كالمشاهد او اللوحـــات ذات الخطوط السريعة المعبرة والموحية .. ولا تحاول نحت التماثيل

الرخامية المفصلة .

● بهذه العناصر في منهج التعبير الفني تصل الكاتبة الى ابداع ما يمكن تسميته بالقصة ـ القصيدة ، حيث يقترب بناؤها المعماري من جسم القصيدة الشعرية الحديثة .. فليست هناك بداية ووسط ونهاية ولحظة تنوير ، وليست هناك حدوته تروى باحكام كلاسيكي صارم ، وليست هناك تدفقات انطباعية حافلة بالوجدان الرومانسي . وانما هناك ضمير (مخاطب او غائب او متكلم) يقود المتلقي الى دهاليز الروح وكواليس المجتمع في رحلة حرة الى الجحيم ، لا تعبر المطهر الى الفردوس ، وانما تدلف به الى مواجهة عارية من الزيف مع الذات والعالم، الاحلام والكوابيس ليست الا اشارات وامضة كالبرق ، تنير وتعتم وفق مراحل الرؤية وتطورات الرؤيا . هكذا تقصر الجمل او تطول ، بالحرف الابيض او الاسود ، بين اقواس او بدونها .

وبعد ، فان «رحيل المرافىء القديمة» ليس اضافة الى فن غادة السمان فحسب ، ولا اضافة الى القصة العربية القصيرة فقط .. وانما هو اضافة كيفية الى الوعي العربي المعاصر : الوعي بهزيمة يهبط مستوى الادراك بأبعادها الحقيقية والكامنة إلى الحضيض ✶ .

✶ ابريل (نيسان) ١٩٧٣ ـ القاهرة .

«الحركة الثانية»

سكة الندامة

الى «بيروت ٧٥»

- «.. ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لطمة اخرسته ربما لوقت طويل .. وربما لانفجار قريب !» (ص ٤٦) .
- «ارى حزنا كثيرا .. ارى دما .. كثيرا من الدم» (ص ٤٨) .
- «حين هربت من المستشفى كان اول ما فعلته هو انني سرقت عن المدخل لافتتها (مستشفى المجانين) .. حملت اللافتة الى مدخل بيروت ، واقتلعت اللافتة التي تحمل اسم (بيروت) وغرست مكانها اللافتة الاخرى !» (ص ١٠٨) .

(من رواية «بيروت ٧٥» ــ الطبعة الاولى ــ اذار ــ مارس ١٩٧٥)

كانت مجموعتها «رحيل المرافىء القديمة» رحيلا وولادة .
كانت غادة السمان قبل صدور هذه المجموعة تراوح بين التمرد الجنسي للمراة في مجتمع مغلق ، والتمرد الاجتماعي للانسان في مجتمع مستعبد . وكانت حساسيتها الفنية تناور الحدود الفاصلة بين الاقصوصة والشعر تائهة بينهما وبين الآخرين .
ويبدو ان هزيمة ١٩٦٧ التي كان لها أعمق الاثر على وجدان الادب العربي الحديث ورؤياه قد أسهمت في تحديد مسار البعض — ومن بينهم غادة السمان — وبلورت طريقهم . اي ان الهزيمة لم تخلق ادبا جديدا ولكنها رسخت جذور تيارات سبقتها بزمن قريب او بعيد .

وهكذا فمجموعة التمردات النفسية والجنسية والاجتماعية التي يمكن رصدها في «عيناك قدري» و«لا بحر في بيروت» وسواهما من أعمال غادة الاولى ، كانت هي البذور الاولى التي نمت في مجتمع الهزيمة قبل وقوعها عام ١٩٦٧ ولكن مناخها التالي لهذا التاريخ هو الذي أمد هذه البذور بفيض من التفاعلات التي أنضجتها وعمقتها وطورتها الى ما صارت اليه في «رحيل المرافىء القديمة» . كانت هذه المجموعة بحق ، رحيلا وولادة . كانت رحيلا لمرحلة الانطباع الساخن الذي يسم اعمال غادة الاولى ، وولادة لمرحلة التجربة .

هكذا افلتت غادة السمان من الدائرة الجهنمية التي اغلقتها باحكام سيداتنا الفاضلات من «الكاتبات» حتى انه جاء وقت، ما كان يمكن التفرقة بين اسم وآخر من اسمائهن فكأنهن واحدة من عدة نسخ ، حكايتها واحدة من عدة طبعات . ولم يكن هذا الفقر نتيجة هبوط مستوى الموهبة او انعدامها بينهن ، بقدر ما كان نتيجة غياب التجربة ووحدانيتها ان وجدت . هذه الوحدانية نفسها هي التي ولدت النظرة الاحادية الجانب ، فأصبحت «قضية المراة» عنوانا كبيرا لتجربة صغيرة ، واصبحت «الانثى»

هي العالم باكمله . وكانت النتيجة المحتومة مؤسفة ، فما يسمى بالادب النسائي في غالبيته هو وثيقة عبودية لا وثيقة تحرر ، هو تكريس لانقسام المجتمع الجنسي ، وبالتالي فهو تكريس لمختلف انقسامات المجتمع .

ولكن غادة السمان استطاعت بموهبتها الاصيلة وخبرتها المتنامية بالحياة واخلاصها الحقيقي للفن ان تكسر الطوق الجهنمي وتفلت . حدث ذلك ــ أكرر ــ في مجموعتها «رحيل المرافىء القديمة» غداة الهزيمة الدامية في ١٩٦٧ . هنا لم تعد المرأة والجنس الا زوايا للرؤية ورموزا لما هو أشمل وديكورا خارجيا لما هو جوهري وعميق . لم تعد الانثى الا طرفا في معادلة انسانية واجتماعية في المقام الاول . اصبح الرجل كالمرأة قضية القضايا في هذا المجتمع التعس : قضية الانسان المثقل بانظمة الحكم ورواسب القرون والمحاصر بتفاعلات الحاضر وتحديات المستقبل . هكذا وجدت غادة نفسها . هكذا يتحتم على النقاد ان يروها على حقيقتها ، الا يقعوا في حبائل الخدعة او البدعة التي ننفرد بها : ما يسمى بالادب النسائي . لا علاقة لغادة بما تكتبه اكثرية الاخريات ، وانما علاقتها التي يمكن الحديث عنها ، بالادب العربي الحديث ، بكتابات نجيب محفوظ ويوسف ادريس وحنا مينه وغائب طعمة وفؤاد التكرلي ويوسف الاشقر وغسان كنفاني واميل حبيبي وحليم بركات وغيرهم ممن يستحيل وصف ادبهم بأنه ادب رجالي ، بل هو ادب فحسب ، هو ادبنا ، وجداننا وعقلنا .

***

في هذا النطاق وحده تجيء روايتها الجديدة والكبيرة والاولى «بيروت ٧٥» . انها رواية تشق مجراها الخاص ضمن التيار العربي العظيم .. فهي لا تستجدي منجزات الرواية «الطليعية» في الغرب أحدث موداتها ، وهي لا تنسخ واحدا او

اكثر من الرواد العرب . وانما هي تسند ظهرها على تراثهـــا الحديث بأكمله وتشد قامتها الى سماء العصر وتغرس قدميها في طين ارضها ثم تتنفس وتشم وتسمع وترى وتذوق وتلمس بكل ما اوتيت من حواس الذات الاصيلة .

انها حين تلجأ الى التسلسل الروائي الذي يعتمد الزمـــن الموضوعي ـ كمقطع طولي في حياتنا ـ انما تنطلق من ابسـط قواعد الحكاية واكثرها رسوخا في تراثنا الروائي المعاصر ، وهي قواعد «الحدوتة» التي لها بداية ووسط ونهاية ، ويضيف البعض ما يسمى بلحظة التنوير . هكذا بدات «بيروت ٧٥» بتاكسي من الشام يضم اخلاطا من البشر ، تشترك رؤوسهم في حلم واحد تتعدد صوره هو «بيروت» . وفي المدينة المليئة بالطرق والمفارق والزوايا تتشابه مصائرهم في «واقع» واحد مشترك هو الموت . لا يهم نوع الموت ولا تهم وسائله ، ولكنه الموت . تلك هـــي «الحدوتة» التي تستولي بها الرواية العربية بتراثها القديـــم والجديد سواء بسواء على اعرض قطاع جماهيري قارىء ، مهما اخذت من الرواية الغربية ، فهي لا تتخلى عن هذا المنبع الـذي يروي بسخاء عطش الذاكرة والمخيلة .

والحدوتة بدورها لا تتخلى عن السرد . قد تداعب الشعر والحوار والمسرح السحري والسينما الجديدة ، ولكن السرد يظل الاداة الرئيسية للحدوتة من نجيب محفوظ الى يوسف ادريس الى احدث روائي عربي . وتتيح التجربة في «بيروت ٧٥» للسرد فرصة السيادة ، فالماضي والحاضر والمستقبل في «رحلـــة» ياسمينة وفرح وابو مصطفى وغيرهم مـن شخصيات الرواية ، يجعلهم في حالة «تذكر» دائمة وحالة «معايشة» دائمة وحالـــة «نبوءة» دائمة . لو اننا جمعناهم في شخصية واحدة ـ وقـد فعلت الكاتبة بمهارة ـ لفوجئنا باننا امام «مونولوج» طويل متعدد الوجوه . والسرد بمختلف اشكاله هو عصب الحوار مع الذات .

بعد الحدوتة والسرد تبقى «الشخصيات» من أهم الدعائم التراثية في رواية غادة السمان الجديدة . وسواء كانت الشخصيات انماطا اجتماعية مباشرة او رموزا تجريدية موحية ، فان الشخصية الانسانية من المعالم «الخاصة» بالرواية العربية القديمة والجديدة . انها بذلك تشارك الرواية الغربية في القرنين السابقين ، ولكنها لا تتأثر بما استجد على هيكل الرواية الاوروبية بين الحربين وبعد الحرب العالمية الثانية وحتى وقتنا الحاضر . وكان ما استجد هو الغاء نسبي او مطلق لدور «الانسان» وتسويد دور الطبيعة والاشياء والافكار والكائنات الميتافيزيقية . حافظت الرواية العربية على «الشخصية الانسانية» في جوهر بنائها احتفاظا منها بجوهر المرحلة الحضارية التي نحياها . تنتسب غادة السمان الى هذا العنصر التراثي في روايتها بانشغالها الحار والعميق في صياغة شخصياتها الحية لحما ودما، جسدا وروحا، عقلا ووجدانا . انها شخصيات وليست مجرد انماط اجتماعية او رموز فكرية . ولانها «شخصيات» وليست شيئا آخر فقد جاءت من الرحابة والعمق والثراء بحيث استوعبت في كياناتها المتمايزة فردية الكائن الحي ، كما اثمرت في مصائرها المتشابهة معنى الوجود والعدم .

اذا تجاوزنا الحائط القوي الذي يستند عليه ظهر غادة السمان في بناء روايتها — وهو تراثنا الروائي في الحدوتة والسرد والشخصيات — فاننا نصادف قامتها التي امتدت الى سماء العصر فاستنشقت روحه باختيارها للمفردات الدالة بلا مجازات ذيلية او تشبيهات عقيمة وتكوينها للجمل المركزة ذات القدرة على «الفعل» الروائي اكثر من الجمل الوصفية . وبالرغم من انها لم تكن تستبطن الشخصيات كطبيب نفسي ولا تستنطق السنتهم كمحقق قضائي — او بسبب ذلك — فانها قد زاوجت بين الوصف الداخلي للذات والوصف الخارجي للموضوع وصفا ديناميا فاعلا لا وصفا انشائيا ساكنا . ولم تفرق كثيرا بين حركة «الشيء»

وحركة «الشخص» او بين حركة الداخل وحركة الخارج ، وانما «الكون الفني» في روايتها يحيا ويموت حركة دائمة في الخطوط العامة والتفاصيل الصغيرة . هكذا تنبثق الاحداث من كوامن الصيرورة الروائية لا من ظواهر الامور ، وتتشابك وتتعقد على نحو فريد يشي بالعفوية الكاملة ــ لا من ادارة المحرك الاول سواء كان الله او الروائي ــ بينما تعكس هذه العفوية البريئة ارادة فنية صارمة من جانب الكاتبة اخفتها بمهارة وحذق بالغين .. اخفتها بالانتقال المفاجىء من ضمير الغائب الى ضمير المخاطب (ليس هناك راو في بيروت ٧٥) وانتقالها المفاجىء من الواقع الى الحلم الى الكابوس . ولم يكن هذا كله انتقالا من زمان الى زمان او من مكان الى مكان او من شخصية الى اخرى ، وانما كانت هذه المفاجآت كلها انعكاسا لنقيضها : وهو الانتقال من الحياة الى الموت او بتعبير ادق من الموت الى الموت .

فالحياة ليست في «بيروت ٧٥» كما تقول غادة السمان في خاتمة روايتها التي تغرس فيها كلا القدمين في اعماق الارض . و«بيروت ٧٥» ليست العاصمة اللبنانية وحدها وانما هي عاصمة «العالم ــ الغابة» . لذلك كانت الرحلة اليها من اي مكان ــ لا من دمشق وحدها ــ هي سكة الندامة التي جاء ذكرها في اساطير الجن القديمة .

***

- ١ -

تبدأ غادة روايتها ببرولوغ لا يوجز الاحداث بل يكشف «النبوءة» سواء في اختيار النماذج البشرية او في اسلوب

تقديمها او في معنى بداية الحدث (السفر) او في تجسيمه بالسيارة الاجرة والسائق .

والبرولوغ – النبوءة ، لا يروي ما كان – وان استخدمت الكاتبة ادوات الفعل الماضي – بل يكتشف في تضاعيف ما هو كائن ما سيكون . لذلك جاءت رؤيتها للواقع أسطورة . بنيتها الفكرية هي ان الواقع حصيلة الماضي والحاضر والمستقبل ، لانه حركة ديناميكية وليس كتلة سديمية . ومن هنا تتداخل في تكوينه الدرامي مختلف الازمنة قبل ان تنعكس على مدار اللغة بتعدد الضمائر ، ومن هنا ايضا فالحلم جزء لا ينفصل عن نسيج الواقع قبل ان يتحول على صعيد التعبير الى الذاكرة والمخيلة او الشعور واللاشعور او العقل والجنون او النوم واليقظة . اما البنية الفنية لاسطورة – او رواية – غادة السمان ، فانها الهيكل التراجيدي وطقوس الشعر .

ومن اليسير لهواة البحث عن «قضية» او «فكرة» او «حبكة» ان يعثروا على مرادهم في قصة «بيروت ٧٥» ، ومحصولهم النقدي حينذاك سيكون وفيرا : فثمة انماط انسانية يمكن قياس أعماقها الباطنة ومظهرها الخارجي ويمكن رصد سلوكها الدفين وتحركاتها السافرة ، وثمة حوادث يمكن متابعة تطورها من البداية الى النهاية واكتشاف دلالات هذا التطور ، وثمة ألعاب وحيل قريبة من الخدع السينمائية والمسرح السحري يمكن ضبطها وتبيان ايقاعها . ومن السهل على الناقد حينذاك ان يقبض على كاتبة الرواية بهذه التهمة او تلك من التهم التقليدية ، كالقول مثلا ان الحبكة «محبوكة» اكثر من اللازم لدرجة الميلودرامية ، او القول بالعكس تماما ان الحبكة تسيبت أوصالها بزيادة بعض الشخصيات التي لا قيمة لها او ان مسيرة احدى هذه الشخصيات لا تترابط موضوعيا مع مسيرة الحدث ، او القول مثلا ايضا ان تركيز الزمن الروائي قد ضاق بثوبه على مقاس الشخصيات وأحجام الحوادث . وهكذا الى ما لا نهاية من

التهم المقبولة في النقد التقليدي سواء تلبس بألفاظ «مدرسة النقد الجديد» في التحليل والمقارنة ، او تلبس بالازياء الايديولوجية في التقييم والتقويم .

واكرر ان غادة السمان تمنح هذا النوع من النقد محصولا وفيرا من الاحكام والاتهامات . ولكن هذا المحصول لا يفيد جوهر النقد في شيء ، لانه لم يضع يده سلفا على جوهر العمل الفني . أعني رواية «بيروت ٧٥» . هذا الجوهر الذي يمكن تلمس أبعاده الرئيسية في البرولوغ الذي قدمت به غادة لروايتها ، والذي يشتمل على اربع ركائز هي :

● اختيار النماذج البشرية ، فنحن امام صبية وشاب من دمشق يشتركان في رقة الحال ورقة الشعور، ماضيهما متقارب، والحلم بالمستقبل يكاد يكون واحدا، بل ان اسميهما ــ ووسامتهما ــ جزء لا ينفصل عن حلم الاب والام ، فهي «ياسمينة» وهو «فرح» وكأن الحلم قديم قدم الجذور . ام ياسمينة محجبة «والفتاة ترتدي ثوبا قصيرا جدا يكشف عن ساقين شديدتي البياض والامتلاء» . تشعر ياسمينة بنفسها «غابة» وان الموسيقى «رياح» تتخللها . تعبت من العمل في التدريس «الايام تمضي ثقيلة كجسد مخدر على طاولة العمليات» . تحيا ــ او تموت ؟ ــ مع المهنة والملل و«كتابة الشعر» محرومة من مقومات الحياة «الحرية والحب والشهرة» . اما فرح فهو «موظف» ينسى دائما ما اذا كان قد اغلق خزانته بالرغم من خلوها من اي شيء يستحق الاهتمام، ولكن الوسواس يدفعه للتأكد مرات عديدة . والوسواس نفسه هو الذي يدفعه الى التأكد للمرة العشرين من ان رسالة ابيه الى قريبه «نيشان» لا زالت في جيبه . يريد حتى الموت ان يصبح «ثريا ومشهورا» ولكن هاجسا بالتشاؤم القاتل لا يفارقه . ياسمينة وفرح معا «يبدوان هشين كأجنحة الفراش قبل الاحتراق» . ابو الملا هو الشخصية الثالثة ، ترك ابنته الصغيرة

الحلوة للتو في احد قصور الاثرياء تعمل كخادمة . انه يحس بقلبه مذبوحا ، وبالرغم مما قيل له من ان الحزن لا يناسبه فانه يناجي نفسه «ماذا تبقى لك غير الحزن يا ابو الملا ؟» . اما طعان، الشخصية الرابعة ، فانه «مذعور» من شيء ما ، يشعر بأنه نجا هذه المرة بأعجوبة ، استطاع الافلات ، ولكن الى متى والى اين؟ وبو مصطفى هو الشخصية الخامسة والاخيرة ، يدس يده المشوهة في جيبه وتفوح من ثيابه العتيقة رائحة السمك ويفكر بأسى عميق في المرابي الذي يمتص دمه .

تلك هي الشخصيات الرئيسية وغيرها وسائل للتوصيل او ديكور بشري لتعميق الاضواء والظلال . و«اختيار» هذه الشخصيات سوف ينم مع تطور الحدث الروائي عن «موقف» بالغ التحديد الكاتبة . ان غادة السمان التي اجادت فيما مضى خصوصا في «رحيل المرافىء القديمة» تصوير احدى الشرائح العليا في البرجوازية العربية بهدف فضحها من الداخل ، تتقدم خطوة كيفية جديدة ـ على صعيد الفكر المحض ـ عندما تتخذ مادتها البشرية هذه المرة من الطبقات الشعبية مباشرة . لا تتخذ منها أنماطا ونماذج «مقررة وجاهزة» وفقا لمقاييس الواقعية الساذجة ، بل هي تتخذ منها «حالات» فريدة ومتنوعة وسخية في الدلالة على ما هو أشمل اكثر من غيرها . وهي ليست حالات سياسية او اجتماعية او اقتصادية وفقا لمعادلات النقد الايديولوجي السطحي ، بل هي حالات «بشرية» متعددة الابعاد وليست مطلقا وحيدة الجانب ، كما انها ليست رموزا مجردة ، بل هي نماذج حية متفاعلة دوما مع شبكة معقدة من علاقات البيئة والتاريخ والطبقة والعنصر والتكوين النفسي والبنيان البيولوجي والآفاق الحضارية . واختيار هذه الشخصيات دون غيرها يبدو كما لو كان عشوائيا ، وحركة هذه النماذج تبدو كما لو كانت عفوية ، بالرغم من صرامة التخطيط الروائي وصلابته احيانا . ذلك اننا ببساطة نستطيع القول ان المقدمات التي بدات بها غادة روايتها لا

بد ان تنتهي الى النتيجة التي توصلت اليها كأننا امام مسألة رياضية او على اكثر تقدير محاجاة منطقية . ولكن مسيرة هذه الشخصيات نحو «المصير» تبدو لنا «مشروعا شخصيا حرا» بالمعنى السارتري لوجود الفرد . والحق ان هذه الازدواجية في تركيب الشخصيات من عنصري الجبر والاختيار ، انما يعكس «فلسفة» الكاتبة ان جاز التعبير عن التزامها وعدميتها في آن . وحين كانت غادة تكتب عن البرجوازية بهذا المنظور ـ لاول مرة في «رحيل المرافىء» ـ فانها كانت تصل بسرعة الى نتائج «الفوضويين» . ولكنها حين تكتب عن الطبقات الشعبية مباشرة في «بيروت ٧٥» ، فان الازدواجية لا تعود منظورا ساكنا يؤدي الى الفوضوية ، بل ثنائية جدلية متفاعلة بحرارة الحياة وبرودة الموت ، بحيوية الوجود وصمت العدم . انها لا تتنازل عن المراوحة بين هذين النقيضين كبندول الساعة . ولكن «الساعة» ذاتها ساعتنا واطارها اطارنا . اي ان غادة لا تنطلق بقناعاتها في فضاء التجريد ، بل هي تربط هذا التصور بالزمان والمكان . وهما بعدان رئيسيان في تكوين شخصياتها ، ومن ثم كان هذا «الحضور» الكثيف لماضيها البعيد ومستقبلها القريب في لحظة واحدة غنية بالنفي ونفي النفي معا .

● ان «أسلوب تقديم» هذه الشخصيات هو «التركيب» الروائي الذي تتوصل اليه غادة السمان عبر مجموعة قديمة وحديثة من ادوات التعبير سرعان ما تتحول الى ادوات للتفجير ، تفجير الحدث الذي يبلور مصير الشخصيات المفردة في مصير شامل يخصنا جميعا . وذلك هو جوهر «النبوءة» التي صاغت بناء الرواية منذ البدء في نسيج «الحلم» وعناصر المونولوغ الداخلي المتقطع وتداخل الازمنة بشكل مثير ، واستخدام اللفظ وتركيب الجملة وتوظيف الفقرة في سياق كابوسي موحد القسمات متنوع الملامح . هكذا يصبح السطر الاول في الرواية

ان «الشمس شرسة» . انه خبر وصورة وزمن ودلالة ، وسرعان ما تصبح انسنة الاشياء لا تشييء الحياة منهجا تعبيريا على نقيض المدرسة الفرنسية الحديثة التي تفرض الوجود الطبيعي على حساب الوجود الانساني لاعتبارها ان الانسان لم يعد محور الكون ولاعتمادها الكلي على فكرة الاغتراب التي ينفصل بها الانسان عن محيطه الطبيعي انفصالا كاملا . وأيضا على نقيض المدرسة العربية التقليدية التي مزجت واقعية القرن التاسع عشر والتشبيهات البلاغية للعرب القدماء . ان غادة السمان اذا جاز انتسابها لفكرة سابقة ، فهي اقرب الى فكرة سبينوزا عن «وحدة الوجود» ولكن ضمن رؤيتها الخاصة لديالكتيك الالتزام والعبث ، وفي اطار البنية الجمالية للعمل الفني لا على صعيد النظر المجرد . هكذا يصبح «اول» المكان هو دمشق حيث الشارع «ينزف عرقا ويلهث» ، والابنية والارصفة «ترتجف بالحمى وترتعش» . وهكذا خيل الى فرح «ان الشارع باكمله سيغمى عليه» . ان انسنة الاشياء لا تقتصر فحسب على المبدأ الصوفي المعروف «بالحلول» ، اي اسقاط صفات انسانية على الجمادات او على الطبيعة بشكل عام ، بل ان الطبيعة ذاتها تعكس الحالة الانسانية المختارة بعناية فائقة . والمكان ليس هو دمشق فقط ، وانما هو «موقف السيارات» ايضا حيث منطلق البداية الفنية للحدث ، فباب الكراج ليس مستقرا لحال بل بداية لترحال .
من اين والى اين ؟ كان جواب فرح لاول وهلة من الجحيم الى الفردوس . وحين نادى رجل على ركاب بيروت أحس فرح «بجسده يرتعش لاسم بيروت كما لو التصق به الاسم جسدا لامرأة عارية» . ركب فرح وياسمينة في مقدمة السيارة و«احتلت المقعد الخلفي نسوة ثلاث محجبات يغطيهن السواد من الرأس حتى اخمص القدم» . وتصوغ هذه الصورة ــ التي استلهمتها الروائية بغير شك من ساحرات «ماكبث» عند شكسبير ــ مفارقة واضحة بين احاسيس الكبت والحرمان عند فرح والاشارة الى

المجتمع الذي ستغادره السيارة . ولكن النسوة الثلاث المحجبات هن ساحرات شكسبير بالفعل ، هن وسائل «النبوءة» التي يعلنها بغير صوت بل في نواح وندب فاجع ، ولا يلبثن عند الحـدود السورية اللبنانية حتى يختفين تماما ، وكأنهن أدين «المهمـة» وانتهى الامر . لذلك لا يصدق تفكير ياسمينة حين فكرت «لعلهن ذاهبات الى مأتم قريب لهن قضى نحبه في بيروت» . فهـن لا يصلن الى بيروت ابدا . بينما يصدق الهاجس الاسود عند فرح حين فكر «لماذا ينتحبن هكذا ؟ تراني ذاهب الى موتي وعرافات القدر يشيعنني ويبكينني ؟» . ويزداد الهاجس سوادا كلمـا اقتربت السيارة من مشارف بيروت حيث تتلألأ الاضواء مـن بعيد فينقبض قلب فرح «كأنني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحـة بشرية قربانا لرب شرير . انا ؟» . وغادة السمان كزرقاء اليمامة تنحاز الى هواجس فرح وهي تصف بيروت «تبدو في قاع الظلمة مضيئة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلا ، وخلفت على الشاطىء لآلئها ومجوهراتها ، وأشياءهـا المسحورة الملونة ، وصناديق الشر والسعادة المطعمة بالعـاج والصندل والتعاويذ والاسرار» . وكلما ركب في الطريق الـى بيروت راكب مذبوح القلب كأبي الملا او مذعور الجنان كطعان او هارب من مصاصي الدماء كأبي مصطفى ، فان هاجس فـرح ـ ونبوءة غادة السمان ؟ ـ يصل الى السواد المطلق حتى تصبح اكياس النايلون المليئة بالاسماك الصغيرة الملونة «قناديل الموت». بل ان غادة تتخلى عن صوتها الهامس وتصرخ في وجوهنا عنـد مدخل بيروت «على لسان» فرح بكلمات دانتي على باب الجحيم «يا من تدخل الى هنا ، تخل عن كل أمل» .

هذا الاسلوب في تقديم الشخصيات هو «التركيب» الذي توصلت اليه غادة السمان من النفي ونفي النفي او ذلك المزيج من الانتماء واللامعنى بحيث اصبح الجبر الموضوعي والاختيـار

الذاتي في تكوين النماذج البشرية «نبوءة» جمالية تستشرف الماضي بأدوات المستقبل وتكتشف الحاضر في تضاعيف «وحدة الوجود» بين الانسان والطبيعة وبين الزمان والمكان . هذه النبوءة اذن ليست حدسا برجسونيا ولا قراءة في «علم المستقبل» الحديث ، بل هي ثمرة المعاناة الشخصية و«الموقف» الذي انتهت اليه الكاتبة حتى هذه اللحظة .. فنبوءتها الفنية ليست «بلاغا» للناس ، وانما هي فعل ديناميكي لا ينتهي بنقطة النهاية بعد الكلمة الاخيرة في الرواية .

● ولعل هذا ما يفسر لنا معنى بداية الحدث الروائي ، وهو «السفر» . وربما تذكر الكثيرون في هذا الصدد ما سمي حينا من الزمن بادب القطار ، بل ان بعضنا قرأ بشغف ذلك المقال الفريد الذي نشرته مجلة «الكاتب المصري» في الاربعينات عن «القطار في الادب الروسي» . والمقصود في أمثال هذه المقالات هو رحلة الحياة او رحلة العمر ، وغالبيتها بحوث حزينة تستخلص «الموت» باعتباره الحقيقة الوحيدة ، وقلتها المتفائلة ترى ان القطار قد يتوقف عند هذه المحطة او تلك لينزل منه هذا الراكب او ذاك ، ولكن القطار لا يلبث ان يتحرك ولا يتوقف ابدا عن المسير . ان السفر في رواية «بيروت ٧٥» لا يحمل على اية حال ايا من المعنيين ، بل انه لا يحمل المعنى الثالث الرابض بينهما كالظل ـ وهو الاصل ـ معنى اننا جميعا في القطار محاصرون و«غرباء على هذه الارض» كما يقول سليمان الحكيم .

السفر في رواية غادة السمان فعل الارادة الانسانية في مواجهة الثبات المفروض ، اي انه على نقيض سفر أوديب في الاسطورة الاغريقية .. فليس محكوما على احد من الشخصيات بالسفر حتى يتحقق المكتوب ، بل لعله كان سفرا ضد المكتوب وهربا منه وتحديا له . انه المشروع الانساني في مواجهة الطبيعة الجامدة ، لأنسنتها بمعنى ادق . واذا كانت الاحداث قد توجت هذا الفعل بالمأساة ، فان هذه المأساة لم تكن كامنة في نقطة البدء

او مكتوبة في لوحة القضاء والقدر ، بل لانها كانت قابعة هناك في نقطة النهاية مكتوبة في لوحـــة اجتماعية حية زاخـــرة بالتناقضات. ان تشابك ــ واشتباك ــ الحلم بالواقع هو الذي أدى الى الكابوس ، ولم يكن الكابوس قط حلة جاهزة مفصلة بحجم الشخصيات .

ولذلك فالرواية ليست رحلة يقوم فيها السفر بدور البطولة، وانما السفر في «بيروت ٧٥» هو اختيار بين موقعين من المكان «دمشق وبيروت بكل ما تعنيانه» في زمان واحد لا يتجزأ بتغيير الديكور . وليست صدفة ــ على الصعيد الجمالي البحت ــ اننا حين ننتهي من قراءة الرواية لا نقول «آه لو لم يسافروا» ، كما اننا لا نرتاح بنفس المقدار لقدومهم . بل اننا حتى لا نشعـــر بالحيرة بين السفر وعدمه . وكأن المؤلفة يعنيها فحسب ان السفر فعل الارادة الانسانية وحدها ــ كالبقاء في مواقعنا تماما ــ وعلينا ان نتحمل تبعة هذا الفعل المشروع . ان السفر يعكس حلما ، والحلم جزء من التكوين الانساني للشخصيات ، ولكنه لا يغـــير جوهريات هذا التكوين الذي تحمله النماذج البشرية داخلها الى الواقع الجديد . والتفاعل بين الحلم والتكوين الانساني والواقع الجديد هو الذي يؤدي الى السقوط المأساوي .

● لذلك فان سائق السيارة في «بيروت ٧٥» هو تجسيـــد مطلق لمعنى السفر في الرواية ، ولا علاقة له بمعنى «السائق» في ادب القطار .. ففي تمثيلية توفيق الحكيم الشهيرة «رحلة قطار» يلعب السائق الدور العاكس لفكرة السفر هكذا : اشارة الضوء ليست واضحة ، فهي بين الاخضرار والاحمرار ، وسوف يقبل بعد لحظات قطار آخر سريع، فهل يمضي القطار ام يتوقف. تعبت عينا السائق ، فسأل الركاب الذين انقسموا بدورهم حول ما اذا كانت الاشارة حمراء ام خضراء . سائق عربة غادة السمان لا يتكلم منذ البداية ، وجهه مليء بالغموض والاسى ، سأله فرح

ان يفتح الراديو فلم يجب. وعند الحدود تاكد فرح من انالسائق اخرس ! وعندما بدت بيروت على مقربة من النظر ارتطمت مشاعر الركاب الخمسة داخلهم ارتطاما عنيفا ولكن «السائق وحده بدا لا مباليا وحياديا مثل ملك الموت» . انه لا يلعب دون القائد ولا دور القدر ، لان السفر الذي يقوده لا يحمل معنى الجبر ، فلانه فعل ارادي لا يفصل «من اين جاء» على «الـــى اين ذاهب» ولا يفصل الزمان بين بداية ونهاية ، فان السائق يجسد في احـد مظهريه ــ الخرس ــ هذا الحياد المطلق ازاء الفعـل الانساني ، ويجسد في المظهر الآخر الهاجس التراجيدي الذي افصحت عنه الندابات الساحرات اللائي اختفين .

ولم تكن غادة السمان بحاجة قرب خاتمة البرولـــوغ ، لان تشرح لنا ان كلا من الركاب بدا عند مدخل بيروت وحيدا معزولا «ولكنهم يدورون في فلك واحد» فقد اوجزت بدافع الفكـــرة البرولوغية ما لا يقبل الايجاز في صياغتها الجمالية : صياغـــة النبوءة التي نستعد الان للدخول في رحابها .

- ٢ -

تنهج غادة السمان في بناء روايتها نهجا يشابه ــ من بعيد ــ ذلك النهج الذي عرفناه في «الصخب والعنف» لوليم فوكنر وفي «رباعية الاسكندرية» للورنس داريل . وهو النهج الذي كاد يصبح تقليدا في الرواية العربية الحديثة بدءا من رواية «لعنة الجسد» لصوفي عبد الله و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم و«ميرامار» لنجيب محفوظ و«الظلال على الجانب الآخر» لمحمود ديـــاب و«خمسة اصوات» لغائب طعمة فرمان و«السفينة» لجبر ابراهيم جبرا . انه القالب الذييعتمد على تمحور مجموعة منالشخصيات حول حدث مشترك ، سواء كانت الشخصية الواحدة تمثل «وجهة

نظر» مغايرة لبقية الشخصيات اي وجهات النظر الاخرى ، او ان كل شخصية تمثل عنصرا في الحدث الروائي يتكامل مع بقية العناصر ، اي بقية الشخصيات . والقلة القليلة هي التي تجمع بين الفكرتين في التشكيل الفني . والخلاصة النظرية لهـذا النمط من انماط التعبير هي احدى اثنتين : اما ان الكاتب يريد القول بأن الحقيقة نسبية ، وان الصورة الذاتية للحقيقة هي كل ما نستطيع الحصول عليه ، ويجمح هذا التيار احيانا الى حـد القول بأنه ليست هناك حقيقة على الاطلاق . هكذا يصبح الحدث واحدا وتتعدد من حوله وجهات النظر او الشخصيات . واما ان الكاتب يريد القول بأن الحقيقة ناقصة ولا سبيل لتكاملها ابدا في الوعي الانساني ، ويضرب لذلك مثلا ــ مثلا فقط ــ على نقصان الحقيقة اذا اقتصرت رؤيتها على شخصية واحدة ، ولكنها تزداد تكاملا كلما استجدت شخصية جديدة تنير لنا وجها آخر مـن الحقيقة . وهناك شخصيات اخرى خارج الرواية ــ هكذا يوحي الينا كتّاب هذا التيار ــ تستطيع انارة وجوه اخرى خافية . اي ان الحقيقة موجودة ، ولكنها تظل ابدا ناقصة . والقلة القليلـة التي تمزج بين التيارين تلجأ الى ذلك الهامش الغامض بين نسبية الحقيقة ونقصانها اي بين نسبيتها ووجودها الموضوعي او بين ذاتية التلقي وفساد ادوات الوصول ــ بغير اسقاط او مصلحـة واعية وغير واعية ــ الى كنهها المستقل عن الرغبـة والمصلحة . وهذا النوع الاخير هو اكثر أشكال هذا المنهج الروائي كثافـة وتعقيدا وغنى كما هو الحال في روايتي فوكنر وداريل ، وربما اتت رواية فوكنر بالذات في المقدمة . والمثير حقا ان ظـلال «الجنس والسياسة والموت» هي القاسم المشترك الاعظـم بين غالبية هذه الروايات سواء كان ديكورا او مرضا او نظرية فـي الحضارة او حدثا من الاحداث . ويبدو هذا الثالوث ــ المحور ، كما لو انه أضلاع مثلث «الحقيقة» .

غادة السمان في «بيروت ٧٥» ليست بعيدة عن هذا الشكل الروائي وظلاله ، ولكنها أبعد ما تكون عن محتـــواه الفكري ، فالحقيقة لديها ليست نسبية وليست ناقصة ، بل هي ترى ان الحقيقة مطلقة وكاملة، ولكن «ادراكنا» لها هو النسبي والناقص. وهي لم تكتب روايتها «عن» الحقيقة المطلقة كما كتب معظـــم الآخرين عن الحقيقة النسبّية والحقيقة الناقصة . انها لا «تثبت» شيئا ، وانما هي جعلت روايتها ـ النبوءة «مشروعا» انسانيــا لاكتشاف الحقيقة وجعلت من الالتزام طريقا لا نهائيا لتحـــدي العبث ومن الانتماء فعلا دائم الصيرورة للخلاص من الموت . لهذا لم تصبح «الحقيقة» في روايتها «شيئا» مستقلا عن العمـــل الانساني ومفارقا للطبيعة . ولكنها جعلت منها حصيلة الصراع بين مجموعة التحققات والاحباطات التي يتناولها الفعل الارادي بين الشد والجذب وبين المد والجزر وبين السلب والايجاب الى ما لا نهاية . ليست الحياة في «بيروت ٧٥» رحلة عابرة ، وليس الموت حقيقة الحقائق ونهاية النهايات ، بل ان الحياة والمـــوت حقيقتان مطلقتان على مستوى واحد من الندية ، وهما حقيقتان متصارعتان داخل الفرد وخارجه على صعيد الطبيعة والمجتمـع على السواء . والكاتبة لا تنتصر لاحدهما على الآخر ولكنهـــا تحياهما ـ تحيا الحياة وتتنفس الموت ـ في اللحظة الواحدة ، وخاصة لحظة الخلق ، حيث لا تصبح إلها يقود الشخصيات الى مصيرهم المحتوم ، بل تصبح جزءا لا ينفصل بين الشريان والدم الذي يتخلل الاحداث والشخصيات والمواقف .

وفقا لهذا التصور فان النماذج البشريـــة في «بيروت ٧٥» ليست تلخيصا حارا لوجهات نظر تتعارض او تلتقي مع بعضهـــا البعض ، وليست مرة اخرى وجهات نظر تتكامل مع بعضهـــا البعض ، ولكنها مجموعة من «الافعال» التي يشتبك سلوكهـــا ويتقاطع حتى ان «مشاريعها» المتباينة الصـــوت والصدى ، والمتباينة التحدي والاستجابة ، تصب في النهاية عند خاتمـــة

«المصير» المشترك الذي هو متوقع وليس متوقعا معا وفي آن واحد . قريبة هي - في حدود هذا الاطار - من رواية ثورنتون وايلدر «جسر سانت لويس راي» وان اختلفت - حتى - تفاصيل الاطار ذاته ، حيث تتجمع شخصيات وايلدر من كل صوب عند الجسر فيلقون مصيرا واحدا ، ويبدا الكاتب في تفتيش هوية الجثث حتى يتعرف ونتعرف معه على نقاط البداية وكيف ادت الى نقطة نهاية واحدة ، هل هو العبث ام هو المكتوب ، ليس هذا مهما . غادة في حقيقة الامر تكاد تقلب هذا الاطار راسا على عقب ، حين تبدا بشخصياتها الخمس من نقطة بداية مشتركة (ولا اقول واحدة) توجز العديد من البدايات ، وتنتهي بهم الى خاتمة مشتركة (ولا اقول واحدة) توجز تعدد النهايات . ومصائر شخصياتها لا تتحدد فحسب بنقطة البداية او نقطة النهاية ، بل اساسا بالسياق المعقد بينهما ، فلأنهم ليسوا «وجهات نظر» تتعارض او تتكامل في ما بينها ، بل مجموعة من افعال المشروع الانساني والسلوك ، فان نطاق الشخصية الواحدة ليس معزولا عن الحدث الروائي في صورة شاهد او محقق او قاض او اي طرف محايد ، ولكنه متفاعل دوما مع نطاق الشخصيات الاخرى بمعنى «المسؤولية والحرية» معا - كما تتمثله عن الوجودية بعد تجاوزها مرحلة «الغير» عند سارتر - وفي حدود البنية التحتية للفرد والمجتمع معا ، كما تتمثلها عن الماركسية بعد تجاوزها مرحلة الجمود الميكانيكي في تصور العلاقة بين القمة العلوية للهرم الاجتماعي وقاعدته المادية .

هكذا انتقلت بنا مؤلفة «بيروت ٧٥» من البرولوغ الذي اختارت فيه نماذجها البشرية وحددت اسلوب تقديمهم ومعنى السفر وتجسيمه في السيارة والندابات والسائق ، الى شخصيتها الاولى «ياسمينة» . ولان الزمن الروائي ليس محاكاة للزمن الموضوعي ، فان غادة لا تنقلنا من البرولوغ الى نموذجها الاول

فوق جسر من تفاصيل الواقع الصغير ، بل هي تنقلنا مباشرة من الحلم الى الحلم عبر الواقع الشامل ، تنقلنا مع ياسمينة الشاعرة المعلمة في مدرسة الراهبات بدمشق الى ياسمينة العشيقة المسحورة بيخت نمر الشاب الثري الاشقر في بيروت . غادة بذلك لا تنقلنا من الماضي الى الحاضر ، لعلها تنقل الماضي الى قلب المستقبل . هكذا تستخدم أفعال الازمة الثلاثة بضمائر مسافرة بين الفلاش باك والمونولوغ الداخلي والحلم والذاكرة والمخيلة دون ضابط ايقاع خارجي وان كانت هناك مثيرات خارجية تعكس الفعل الماضي فلا يصبح «كان» بل ضميرا للمتكلم، وتعكس فعل المضارع فلا يصبح «يكون» بل ضميرا للمخاطب ، وتعكس اداة المستقبل فلا تصبح «سوف» بل ضميرا للغائب . وهكذا تنتقل بحرية من الحلم الى الحلم وكأنها «لم تنتقل» ، ذلك انها «تصورت» فحسب عندما استلقت عارية في اليخت وفي يديها النقود وفي احضانها الرجل ان الحلم «تحقق» . كان الماضي (الواقع الاول) قابعا هناك في عمق اعماق النفس حيث «تتذكر» انها لم تخلع ثيابها من قبل الا في الحمام ، كان عجزها عن التعري مرادفا لعجزها عن «التواصل» . وتظل غادة على التزامها بأنسنة الطبيعة او الحلول الصوفي المسمى بلغة الفلسفة وحدة الوجود بين الطبيعة والانسان ، او بين الوعي والمادة ، فتصبح السلحفاة التي تتحرك امامها ببطء فوق خشبة اليخت مرآة معكوسة – في الوهم – للشخصية ، اذ هي لا تستطيع ان تخلع صدفتها مثلها لتستمتع بالشمس . وتبدأ ياسمينة رحلة اكتشافها للجسد «كيف حملت جسدها طيلة هذه السنين كجثة .. جسدها الثمين تكتشفه لاول مرة كعالم من اللذات» . تكتشف ايضا التكامل بين فمها الذي ولدت وبين شفتيه كمبيالة مستحقة وفم النمر الذي ولد به وبين شفتيه دفتر شيكات .

ولكن غادة تقطع لذة الحلم فجأة لنسمع دويا رهيبا لانفجار عنيف ، وقبل ان تسأل عما حدث يخيل اليها ان بيروت قد

ارتجفت من زلزال مباغت . ولكن نمر اللبناني الذي يمنحها كل العطايا ، يجيبها بلا مبالاة «لا شيء .. انها الطائرات الاسرائيلية تخترق جدار الصوت كعادتها . قربي نهدك» . يدوي انفجار آخر فتشترك مع السلحفاة ــ المراة الحقيقية ! ــ في رغبة الاختفاء ، ولكن نمر يردد متضايقا «قلت لك لا شيء . طائرات اسرائيليـــة فقط . قربي نهدك» . يقول ايضا «انهم لا يفعلـــون شيئا ولا يؤذوننا . يريدون ارهاب الفدائيين فقط» . اخترق الحلم سهم شرير كانهالرخ «يحجب عنها الشمسويلقي بظله المكهرب فوقها». و«تذكرت» ملحمة الدم والنار في سماء دمشق وفوق ارضها ؛ كيف تحطم زجاج بيتهم واحترق بيت الجيران ، وكادت تهمس بالمفارقة لولا ان دوي انفجار آخر وأمرها نمر ان تقرب نهدهـــا «فقربته» !

هذه ياسمينة اذن ، ليست وجهة نظر ، بل فعل انساني يضم في اهابه مختلف الافعال وردود الافعال ، يضم ايضا مختلـــف الافعال الماضية والحاضرة والمستقبلة . بنت البرجوازية الصغيرة المطحونة في دمشق تحت وطأة القهر والتخلف والفقر و«القتال». حلمها ــ او مشروعها الانساني للتغلب على هذه الاهوال ــ هــو بيروت الثراء والحرية المجانية ، مدينة البرجوازيـــــة المتلألئة بالخطوط البيضاء التي تتركها في سمائها الطائرات الاسرائيليـــة دون ان تؤذي نمر وان ارهبت الفدائيين . والجنس المباح يعيدها من يقظتها المؤقتة الى لذاذات الجسد المكتشف حديثا .

هكذا تقترب غادة حثيثا من مثلث الجنس والسياسة والموت، ولكن دون ان يكون الجنس ديكورا او مرضا او نظرية فـــي الحضارة ، بل فعلا ورد فعل انسانيين لنموذج بشري محـــدد القسمات النفسية والاجتماعية . وهو ليس فعلا معزولا عـــن الزمان والمكان وبقية انماط السلوك ، بل هو يرتبط مباشرة ــ او يرتطم ــ بواقع سياسي يهدد بالموت (رمزه الطائرات الاسرائيلية)

سواء اكان اللبناني الاشقر الثري واعيا بذلك ، او كانت الصبية السورية الفقيرة المحرومة اكثر وعيا ، فلقاؤهما واقع جزئي وحلمهما نقيض الواقع الشامل . وهذا هو الخيط الذي يجرنا الى الشخصية الثانية . يجرنا اليها دون ان تكون دائرة الفعل للشخصية الاولى قد اكتملت ، لان اكتمالها مرهون بتطور دوائر الافعال لبقية الشخصيات .

هكذا نجد انفسنا امام صوت ممزق ـ بضمير المتكلم ـ ينوح «آه كم انا ضائع ووحيد» صوت فرح الباحث عن الحلم . انه لا يملك الحلم بعد كياسمينة ، هو لا زال في مرحلة البحث . وشارع الحمراء وسط بيروت نموذج لما يشتهي ان تكون عليه الحياة ، حياته «الكل يمشي في ايقاع راقص كان الشارع باكمله يتحرك وفقا لموسيقى مجنونة غير مسموعة بالنسبة اليه» . هو يبحث عن نيشان قريبه الذي هاجر الى هنا فاصبح شيئا . امام الهورس شو (مقهى المثقفين) يلتف الناس حول رجل يرقص قردا صغيرا . هل يكون نيشان لفرح كنمر لياسمينة ، وهل القرد هنا هو السلحفاة هناك ؟ ربما ، فقد دوى الانفجار ذاته الذي سمعناه من قبل فاهتزت له ارض بيروت وسماؤها دون نمر . هنا امام الهورس شو يمر نمور كثيرون لم يأبهوا بدورهم للصوت المدوي، بينما غطى القرد وجهه بيديه واقعى على الارض مرتجفا (ما اشبهه بالسلحفاة) دفن وجهه على الرصيف وادار مؤخرته للجمهور «وصار يبكي بصوت حزين» بينما انفجر الناس ضاحكين (!!) وراح فرح يردد لنفسه «مجانين مجانين» وتذكر ما كانت عليه دمشق حين حلقت الطائرات ذاتها فدمرت ودمرت وقاتل الناس بشراسة الشهداء . كم هو اذن ضائع ووحيد ، فقد اعترض طريقه الى الحلم هذا الحادث المثير ، كما اعترضته الصعاب وهو يبحث عن نيشان حتى ان هاجسه الاسود الذي رافقه منذ بداية السفر دفعه للظن بأن شيئا ما في وجهه «يدعو الناس الى اضطهادي» وها هو ذا يسمع دائما «أصداء بكاء طويل

تردده جنبات المدينة .. منذ اول ليلة حل بها وصوت النـــواح الغامض يطارده ويستوطن صدره» و«شيء ما في مناخ هـــذه المدينة يسممه ببطء ، كأنه يستنشق فيها غازا ساما فريدا، وقد الفه الآخرون وقرروا التعايش معه» . هذا هو الفرق بين الحلم الذي يغازل عيني ياسمينة منذ ودعت امها المحجبة الباكيـــة الرقيقة الحال ، والكابوس الذي يرافق فرح كظله بالرغم من ان امه لم تودعه ولو انها ودعته لما بكت . ياسمينة تجيء بحلمها واثقة الى درجة اليقين رغم انها لا تحمل «دليلا» الى مجاهـل بيروت سوى فخذيها البيضاوين الممتلئين ؛ بينما فرح يجيء مسلحـــا بتقريظ ابيه لصوته الذي يمكن ان يتحول الى ثروة ، ورسالـة توصية الى نيشان الذي يستطيع وحده ان يصب هذا الصوت في القالب المناسب «قالب من ذهب» . غير ان الحالمة التي لا تملك من توصية سوى جسدها «وصلت» فورا الى ما تظن انه الهدف، بينما من يملك نصف الحلم ونصف الكابوس وتزكية الاب ورسالة التوصية ، لا زال يبحث عن الحلم والهدف . وقد عمدت المؤلفة بوعي لان تصوغ بناءها الروائي وفق هذا التصميم المسبـــق للمشابهات والمفارقات : فياسمينة والسلحفاة ونمر يشبهون فرح والقرد ونيشان ، ولكن ما ابعد الحلم عن البحث عنه . لذلــك تختلف ــ فنيا ــ البدايتان بعد البرولوغ المكثف ، فنواجـــه ياسمينة مباشرة في ذروة ما تتصور انه الحلم ، بينما نواجـــه فرح في ذروة البحث عنه ، يوحدهما قبل ذلك وبعده الزمـــان والمكان بشقيه : الطائرات الاسرائيلية ورد فعل النمور اللبنانيـة واصداء هذه الطائرات في دمشق المقاتلة . وفي الفندق التعيس الذي اتخذه محطة في الطريق الى نيشان تفجأه عند الفجر صرخة استغاثة حادة (ولم تكن الكاتبة بحاجة الى الشرح : صرخة قلب يتوجع حتى الانفجار والاعتياد في آن واحد .. كأنه صوت قلب المدينة كلها) ويكفي تماما ما جاء في مستوى الشعور بضمير المتكلم

«نمت ، وحلمت ، ام تراني لم اكن احلم ؟ حلمت بين النـــوم واليقظة بصليب مصنوع من انابيب المياه ومواسيرهـا الصدئة ، وكنت مربوطا اليه باذناب الفئران ، والنيران تشتعـــل حولي ، وامرأة تضحك وتقول انه عيد الصليب ، وانـــا اكاد اختنق . الدخان يخنقني .. واسقط اسقط وفي عيني اضواء نيـــــون السينما المجاورة كالشفرات تذبحني ، واسم الفيلم مكتوب على ساق طويلة عارية : يا دلع دلع .. اختنق بالدخان ويجرح عيوني وهج النار» . هكذا يبقى المونولوغ الداخلي في مستوى الشعور ضوءا تنبؤيا ساطعا على ملامح المستقبل ــ المجهول ، ولا يهبط بنا في مدارج اللاوعي وظلمة الاعماق رعبا من الماضي ــ المعلوم ! وتنتقل غادة على الفور من مستوى الشعور الذي يناسب فعل «الانتظار» الى مستوى الحركة ، فلا نكاد نجد فرقا يذكر : هذا هو فرح يدخل احد المطاعم فتنفجر في يديه زجاجة عصـــير الطماطم وتغطي وجهه وملابسه رقعة من الحمرة القانية «يحس بانه مثل انسان قتل للتو وما زال الدم الطري يغطيه ذبيحـــة مضمخة بالنزف .. يتذكر ان ليلة وصوله الى لبنان كانت ليلة عيد الصليب ، ويتذكر نواح الصوت المجهول عند الفجر» . وكأن الكاتبة تطابق بين ما هو داخل دائرة الفعل الانساني المسمى فرح وما هو خارج هذه الدائرة من رموز الصليب والدم والصـــوت الذبيح .

وعلينا ان نلاحظ هذا التدرج في بناء الشخصيات وكأنهـا طوابق عدة لشخصية واحدة مهما تباينت اشكال هذه الطوابق ومحتوياتها الشعورية والاثرية : فياسمينة اقرب ما تكون للنمط البشري الطبيعي لفتاة في مثل عمرها وبيئتها ، اما فرح فيضاف الى تكوينه بعد اسطوري يتمثل في هذا الهاجس الغامض الـذي يمسك بتلابيب نفسه رعبا من المجهول . وكأن الروائية تبنـــي نبوءتها الفنية من البساطة الى التركيب الى الاكثر تركيبا كمـا نلاحظ على بناء الشخصية الثالثة . شخصية بو مصطفى حيث

يواجه الاسطورة مباشرة دون لف او التواء . هنا لا تعتمد الفنانة اعتمادا رئيسيا على ضمير المتكلم وصوره المونولوغية ، بل على ضمير الغائب وصوت الراوي .

ها نحن اذن امام بو مصطفى ، وعبارة الراوي العفوية (هل هي كذلك ؟) تلتحم بأحداق عيوننا «ثلاثون عاما وهو يخرج الى الصيد» او «ثلاثون عاما وهو يزداد تقزما» يسارع الى البحر كل ليلة شوقا الى «المصباح السحري» الذي انفق عمره ولا يزال بحثا عنه في لجة الاعماق . انه المصباح الذي لو عثر عليه صدفة لأضاء له الكون بأكمله ، لأعاد اليه الاصبع المقطوع والابن البكر الذي اصطادته سمكة قبل ان يكمل اصطيادها . يرى نفسه عملاقا مسجونا في قمقم الجسد ، لكنه «يحلم» بالمصباح السحري . ولانه تعب فقد جاء بابنه مصطفى قبل ان يحصل على البكالوريا ليمتهن صيد السمك . كان يدخر مصطفى لمستقبل الزمان ، كان دائئا بعلي فيظن ان العدل يبقي مصطفى رصيدا للمجهول . ولكن الزمان يأكله اولا فأول ولا يعثر على المصباح السحري . هكذا يقامر برصيده كله ، بابنه الوحيد الذي خطا خطوته الاولى الى «البحر» وهو يترنم «هكذا نحن . نعيش خلسة . نتعلم خلسة . نقرأ الكتب خلسة . نحب خلسة . ونكتب الشعر خلسة . ونموت خلسة». هكذا ودع مصطفى «زمن كتابة الشعر» ، ولكن على نقيض وداع ياسمينة لهذا الزمن . كلاهما يحمل في شاعريته معنى «الحلم» ولكن شتان ما بين الحلم كهروب والحلم كمعانقة حية وحارة للواقع . لذلك كانت المسافة بين الحلمين هي ذاتها المسافة بين الواقعين والمصيرين . وبالرغم من ان مصطفى يناجي النفس «اليست بصيرتنا امام اسرار الوجود عمياء ، لكنها كالرادار تتنبه احيانا لاشارات كونية مبهمة» ولكن هذا الهاجس ايضا يختلف كيفيا عن هواجس فرح التي تستبق الحلم بالكابوس ، انه الصورة المر‌ة لشخصية

ياسمينة البسيطة فحلمهما واحد . اما مصطفى فعلى النقيض منهما يمزج الفعل بالشعر ولكنه لا يحول الفعل الى قصيدة (ولم يكن ثمة داع مطلقا لان تشرح الكاتبة : اشارات كونيـــة تروي انشودة الصراع من اجل البقاء ، انشودة حزينة ازلية مذهلــة مليئة بالعنف والحنان والشراسة) فالرجل والظل ــ بو مصطفى وابنه ــ يرويان الانشودة بكثافة اعمق وشفافية ارق .. فحين يسأل الابن والده : ألم يحدث ان شعرت مرة بالحزن لموت سمكة واعدتها الى البحر رحمة بانينها ؟ يجيب الاب : ان صوت انينك ، واخوتك العشرة ، حين تجوعون هو كل ما اسمعه ! ولم يرو له بالطبع انه اذا لم ناكل السمكة اكلتنا ، فمأساة الابن الاكبر لا تقبل التكرار (ومرة اخرى واخرى لم يكن مطلوبا من غادة السمان ان تشرح لنا الموت «هو وحده الصياد الذي لا يرحم والذي يتساوى في شبكته القاتل والقتيل») ذلك ان مصطفى حين عاد اغمي عليه ارهاقا ثم استيقظ جائعا فلم يجد ما يأكله غير سمكة «اكلها ولم يكتب قصيدة» .

***

على هذا النحو ينتهي موضوعيا القسم الاول من الروايــة كخط بياني متصاعد من لحظة الحلم «ياسمينة» الى لحظة البحث عن الحلم «فرح» الى ذروة تفاعل الحلم والواقع «بو مصطفــى وابنه» . ولان الشخصيات في «بيروت ٧٥» افعال وليســـوا وجهات نظر ، فلا بد لهذه الخطوط مهما تباعدت عن بعضهـــا البعض ان تتقاطع في نقطة او اخرى ، في مجرى السلوك البشري لهذا «الكون» الذي تجسده بيروت . لذلك تصبح نقاط التقاطع هي بعينها لحظة انحناء الخط البياني للاحداث نحو «المصير» . هكذا يقترب قارب بو مصطفى السماك من يخت نمر السكيني في عرض «البحر» . ولم تكن عبارة عفوية ابدا تلك التي قالها نمر

لياسمينة «ارتدي ثيابك . الطقس بارد في الليل وقد بـــــدأ الخريف» . نعم ، كان الليل قد بدأ وكذلك الخريف و«شيء ما قد انكسر بينها وبين نمر» . والحقيقة هي ان شيئا ما لم ينكسر بينها وبين نمر وانما بينها وبين نفسها ، فحين اختارت وجودها الكامل في «الآخر» كانت لا تزال قابضة على اطراف الحلم . اما نمر فوجوده موزع فحسب بين الطموح السياسي وقتل السأم بالجنس . لذلك فهي مطرودة من الفردوس مرتين : الاولى حين يخطب ابنة خصمه السياسي ، والاخرى حين يصاب بالملل من هذا الجسد الذي اتم اكتشافه ! وآن الاوان لتتوحد بسلحفاتها التي تمشي ــ هذه الايام ــ منكسرة الراس اكثر من عادتها واشد بطئا كانما أثقل كاهلها الحزن . كذلك يعثر فرح اخيرا على قريبه نيشان ، تنتهي رحلة البحث وتبدأ رحلة الحلم . وهناك «سمع في داخله صوتا يحرضه على الهرب والعودة الى قريته وكتبه وخزانته الفارغة المقفلة ، لكن خيل اليه ان قفلها مخلوع والريح تعصف بدفتيها وتتسرب الى داخلها بشراسة واستخفاف» . ولا يدري فرح ــ بعد اتفاقه مع نيشان ــ كيف تذكر حكاية فاوست الذي وقع عقدا مع الشيطان يمنحه فيه نفسه «مقابل تلبيـــة رغباته كلها» . وهكذا كان .

ان تداعي الشخصيات كتداعي الذكريات يحتاج الى حجـر صغير يحرك المياه الراكدة ، فخطبة نمر لابنة فاضل بك السلموني تشدنا اكثر فأكثر الى «وجه المدينة» . سأل رجل عجوز سعادة البك «قلت لك ان الاسرائيليين احرقوا محصولي ونسفـــوا بيتي . تعال واسكن معنا في اراضيك وانظـــر ماذا يحدث» . ولكن الجواب قد عرفناه حين اهتزت المدينة تحت وطأة الطائرات الاسرائيلية دون ان يشعر بذلك قلبها الحي دون ان يهتم لذلك نمر اليخت او نمور شارع الحمراء . فهل يختلف جواب النمـر الجديد ؟ رد بصوت هادىء ، كالقضاء لا يرد «نصحتك مرارا انت

واهل القرية بعدم ايواء المخربين ولم ترتدعوا .. تسمونهم فدائيين وهم سبب خراب القرية» ولطم العجوز لطمة اخرسته «ربما لوقت طويل .. وربما لانفجار قريب !» . هذه الكلمات الست هي اخطر كلمات الرواية ـ النبوءة . حتى اذا استخدمت الكاتبة البصارة فايزة بالنطق فان الكلمات تزيد الى ثمان ، ولكن المعنى ـ او اللغز ـ يظل هائلا كوحش «طيبة» الاسطوري وكالكاهن العجوز الاعمى في اسطورة اوديب «ارى حزنا كثيرا .. ارى دما .. كثيرا من الدم !» . لم يكن يهم البك سوى الاطمئنان على ابنته وخطيبها والزواج . والنبوءة ذاتها لم تكن بحاجة الى هذا التفسير او ذاك ، كانت قيد الصنع والتحقق ، قبل الرواية وبعدها . ولكن «بيروت ٧٥» وحدها هي العمل الفني العربي الوحيد الذي اطلعنا على الحقيقة بغير نسبية ولا نقصان ، لا عن عبقرية حدس ، بل بسبب معايشة حارة للواقع الاعمق وموهبة فكرية مفطورة على الكشف ، وقدرة فذة على الرؤية الجمالية الخصبة والبعيدة المدى. ان غادة السمان وهي تصرخ بما سيكون لم تكن تقرأ الغيب وتستشرف المجهول ، وانما كانت بتواضع مسرف تقرأ ما كان وما هو كائن .

وقراءتها كانت انفجارا للرعد «كصرخة تهديد غامضة» ، وهي الجملة التي لازمت بقية مقاطع الرواية بكل ما توحيه من دلائل الزلزال من قبل ان يقع . ومع الرعد ـ او شبح النذير ـ تظل خطوط الافعال تتقاطع . يعلن مذيع التلفزيون عن اسم فرح مطرب الرجولة ، ترى ياسمينة وجهه وتحاول ـ عبثا ـ ان تتذكر اين رأته «لقد فقدت كل شيء حتى ذاكرتي» . مرة اخرى تتوهم انها نسيت «الماضي» الكامن داخلها ولا سبيل لهروبه من روحها وجسدها معا . تتقاطع خطوط الافعال اكثر ، وها هوذا نمر يرتبط بصداقة قديمة مع نيشان . ومن الممكن اذن ان يهديه ياسمينة بعد ان تعب وتعب . يتقاطع في وقت واحد حلم ياسمينة بحلم فرح في موازاة تقاطع آخر بين واقع نمر وواقع

نيشان . اي ان الحلم المزدوج القادم من دمشق يلتقي اخيرا في الواقع المزدوج القابع في بيروت . وينفجر الرعد كصرخة تهديد غامضة ، ويزداد تقاطع خطوط الافعال كثافة وحدّة ، فها هو مصطفى يكتب للصيادين شكواهم في مقهى الليل ضد فاضل السلموني ونرجس السكيني وغيرهم من الذين يشترون السمك بالسعر الذي يفرضونه ، فالصياد بلا ضمانات «انه معرّض للتشويه والموت وتشريد أسرته او اطفاله» . وبينما كان النواب يناقشون مرتبات تقاعدهم ـ يا لها من مفارقة ! ـ كان بو مصطفى وابنه في طريقهم الى كوخهم المكون من غرفة واحدة تتسع لاثني عشر شخصا (!!) وتبدأ ارخص الليالي (كما سجلها يوسف ادريس منذ اكثر من عشرين عاما) فيهرب بو مصطفى من تعبه في أحضان اللذة المخدرة ، وينطوي مصطفى على شراع اللذة الفردية المجنونة . ولكن مصطفى كان قد اختار مشروعا آخر للفعل ونقطة جديدة للبداية . لقد فقد الكثير ولكنه لم يفقد نفسه بعد «لن يسقط في بئر اليأس . أجل ، لن يسقط ولن يموت هدرا» .. فالخلاص بالانتماء في مواجهة الموت . هكذا يقرع باب احد «الرفاق» ويقول له دون تردد «سأنضم اليكم . لم اجد حلا آخر» .

والمثير حقا ان مصطفى ليس من الشخصيات الرئيسية في الرواية ، ولكنه الخط الفاصل بين رؤية البرجوازيين الصغار وأحلامهم ـ كما هو الحال في ياسمينة وفرح ـ ورؤية العمال للواقع ذاته ، وباختلاف الرؤى تختلف الافعال ومن ثم المصائر.

ومع انفجار الرعد كصرخة تهديد غامضة نواجه فجأة وبلا مبرر فني شخصية طعان التي قصدت منها الكاتبة فحسب ادانة التخلف العشائري المروع . وتتصل هذه الشخصية ببقية أجزاء البناء الروائي بأوهى الخيوط ، لا بسبب الحيز المتناهي الصغر الذي احتلته الشخصية ، وانما لانعدام روابط «الفعل» الذي

جسدته ببقية الافعال . ذلك ان مناخ التخلف يعبق الجو الروائي برائحته المميزة في كثير من المواقع والحالات . ولا يحتاج الامر الى هذا النتوء الذي برز فجاة حين عاد طعان من الخارج يحمل شهادة الصيدلة ، واذا به محكوم بالاعدام سلفا دون ان يدري من جانب قبيلة اخذا بثأر احد ابنائها المتعلمين . وتحت وطأة الخوف من القتل المباغت يقتل رجلا بريئا فيصبح قاتلا بالصدفة، ويصبح مطلوبا مرتين . انها فكرة جميلة وذكية على انفراد ، ولكنها تطفل معيب على السياق الروائي في «بيروت ٧٥» . على اية حال كانت هذه القصة القصيرة «فاصلة» افضت بنا الى مجموعة النهايات التي تؤلف بمداخلاتها وتراكماتها الكمية الخاتمة النوعية للرواية.

ولنبدأ ــ كما ارادت الكاتبة ــ بنهاية فرح حيث ربح العالم كله وخسر نفسه . لقد اصبح مطربا مشهورا ينضح صوته وصورته بالرجولة فتترامى عليه النساء ، ولكنه كان قد فقد رجولته منذ اصبح «خليلا» لنيشان ولم يعد قادرا على ممارسة الحب مع الانثى . هكذا انفجر الرعد داخل فرح فتمزق اشلاء رجل . وتفاجئنا النقلة الفنية بعدئذ ، الى «ابو الملا» الذي ربما نسيناه منذ ركب السيارة من عاليه وترك ابنته تعمل خادمة في احد قصور الاثرياء . انه شخصية هامة على صعيد الفعل الانساني ، ولكنه كان يحتاج من الكاتبة الى ربط اعمق ببقية الرواية . وهو في تركيبته الاسطورية يشبه بو مصطفى عندما نقارن النهايات . جنسيته في الهوية «قيد الدرس» ويعمل حارسا لآثار «الوطن» ! هكذا ينفجر داخله الرعد حين يقرر ان يسرق التمثال . وكان التمثال ــ كسلحفاة ياسمينة وقرد فرح ومصباح بو مصطفى السحري ــ غاضبا بطريقة ما . وقد حاول ابو الملا ان يبعد التمثال عن طريقه مرارا ، ولكن دون جدوى فقد ظل في مكانه صامدا . وعندما يراوده المشتري عن نفسه بآلاف الليرات ، يقبض على التمثال «وكأنه ضاجع بلقيس ملكة سبأ» ولا

ينسى انهم في حي التنك يشترون التلفزيون وليس في الكوخ مرحاض . وفي الكوخ الذي يشبه غرفة بومصطفى التي تتسع لقبيلة الليالي الرخيصة يكبر التمثال ويهبط الى الارض ويصبح عملاقا ويحاول ابو الملا ان يصرخ ولكنه يفقد القدرة على النطق ، وتتسارع انفاسه وقلبه المريض يهتز . ولكن التمثال يمد أصابعه الى عنقه ، وتلتف الاصابع الحجرية حول عنقه وتضغط ويشهق وتضغط ويشهق حتى يكف الضغط ولا يشهق . وعلق ابنه باكيا «قتله الصبر على الفقر» .

بعد الرعد يجيء المطر . «تمطر تمطر» تصبح اللازمــــة الموسيقية الجديدة والنهايات توشك على النهاية . يسلم نمـــر ياسمينة الى نيشان ، وكان فرح قد سلم نفسه منذ أمد بعيد . تمطر ويتقاطع الواقع مع الواقع . نمر لا يستطيع ان «يحيــا» اسيرا لعواطف ياسمينة نحوه أو عواطف مصطفى ضده . نيشان يقبل «البضاعة» بشرط ان ترسو مناقصة فاضل بك السلموني عليه . يسأله نمر عن مطرب الرجولة فيجيبه «علته انه كان غاوي قراءات فلسفة ، لكنه سيشفى قريبــا من مرض التفكــير والحساسية» . الواقع ان علته اكبر وافدح ثمنا . والمصبــاح السحري الذي يبحث عنه بومصطفى كان داخله طول الوقت وهو لا يدري . ولكن المصباح تحول الى شيء كتمثـــال ابو الملا . وبومصطفى واثق من لقاء الجني قبل موته ، وكلما ازدادت الثقوب في رئتيه عددا أحس اكثر بموعد اللقـــاء وان المصباح قريب . وحين رمى بشباكه واشعل حزمة الديناميت كلها والقى بجسده في الماء ليعانق المصباح ، تلاقت صرخة مصطفى مع دوي الانفجار «وخيل الى مصطفى انه يرى بين البقايا حطام مصباح عتيق ، ام تراها عظام والده مغسولة بالدم ؟» تماما كما لاحظ الملا آثـــار العنف تلف عنق والده ليلة الموت الاسطوري . مات ايضا طعان «ارادوا قتله لاجل رجل لم ير وجهه قط . ودفعوه ليقتل بنفسه رجلا لم ير وجهه قط ! ثم ها هم يشدونه الى المشنقة ليقتله

رجل لن يرى وجهه قط» . وفي بحر نيشان تتقاطع نهايتـــــا ياسمينة وفرح ، يلتقيان بعد ان صارا شخصين آخرين ، وان اختلفتْ نقطتي النهاية . ياسمينة تتذكر ـ اخيرا ـ ان لها اخا لا يتكلم طالما اعطته من نقود نمر . لم يبق نمر ولا النقود . تذهب اليه خاوية الوفاض فيتذكر «الشرف» وينطق (ولا ضرورة مطلقا ان تشرح لنا الكاتبة زيف التظاهر المفاجيء بالدفاع عن الشرف الرفيع ـ تكفي المفارقة بين النظام الاخلاقي والنظام الاقتصادي !) ينطق الاخ هذه المرة بالسكين فيذبح اخته من الوريد الى الوريد ويسلم نفسه الى اقرب مخفر للشرطة . هل كان فخورا ام بائسا. هذا لا يهم ، ولكنه حين ذكر اسم نمر السكيني في التحقيق كاد يلحق باخته في الحال . وفي النهاية انكر ان اسم نمر بك جاء على لسانه واصبح «زلمته» من ذلك الوقت بلا زيادة او نقصان . هكذا ماتت ياسمينة مرتين وبيعت مرتين . اما فرح فيمـــوت بطريقة مغايرة . يرى صورة ياسمينة ـ رفيقة السفر التي تمناها زوجة ـ في بحر من الدماء . يشعر بأنه كان يســـير على ارض صخرية (دمشق) وقد تحولت الارض تحت قدميه فجأة الى رمال سائبة (بيروت) . نذيره لنفسه يتحقق وتبدأ رحلة الموت المثير . يرتدي ملابس النساء ويستعمل ماكياجهن ويسير في الجنازات على غير هدى . إنهارت الجسور في مخيلته بين الليل والنهار بين الحلم واليقظة بين الانسان والظل . يرى المعزين في ميت اكثر موتا و«كل الجنازات متشابهة بطريقة ما .. يربطها خيط واحد شفاف لا يرى ولكنه قريب منا» و«كل لقمة تتطلب جريمة بطريقة ما» . يتخلى المطر عن موضعه في اللحن التراجيدي ليفسح مكانا للبرد . انفجر الرعد وسقط المطر وخلف البرد . برد برد ، لان فرح داخل مستشفى الجنون والاسلاك الكهربائية تحاصر دماغه بهزات الرعب . ولكنه سيقسم لهم ان كوابيسه حقيقية وتحدث لهم ايضا «كل ما في الامر هو انهم لا يلحظونها لانهم مشغولون

● لا ينفصل الفكر عن الفن في «بيروت ٧٥» وبالتالي لـــم يسبق احدهما الآخر . لعلها دخلت بنا في رحاب «الكون الفني» لروايتها بقوانينه الداخلية ، فالرواية في خاتمة المطاف «معادل موضوعي» بالمعنى الذي يقصده اليوت تماما من هذا المصطلح ، وليست بأية حال محاكاة نقدية للواقع . لذلك لجأت الى نسيج الخرافة وأسلوب الاسطورة . وهي تصدر في ذلك عن يقين أولي بأن مادة الحلم او الكابوس في جوهرها ليست غريبة على مـادة الواقع ، بل ربما كانا مادة واحدة من عناصر متباينة ، فالنـــوم واليقظة حالتان متكاملتان لا تفسر احداهما الاخرى ولكنهما سياق موحد للفعل الانساني . كذلك الذاكرة والمخيلة فهما ليسا اداتين لحمل الماضي والمستقبل ، حتى ليبدو الحاضر بينهمـــا معزولا ساكنا ، بل ان غادة تستخدمهما كمجرى ديناميكي متدفـــق فالذاكرة توحي بالمستقبل والمخيلة تحضن الماضي وكلاهمـــا يصوغان الحضور الفعلي للنشاط الانساني . وهكذا توظـــف الكاتبة ادوات الشعور لا كحاجز بين الداخل والخارج ، بـــل كجسر بينهما .. فالمونولوغ الداخلي يشبه الفلاش باك السينمائي الحديث ، ويبتعد كثيراً عن تيار الوعي في الرواية الاوروبيـــة الحديثة منذ جيمس جويس . انه دعوة للماضي ــ لا لاعمـــاق النفس ــ للمثول بين يدي الحاضر في شرفة المستقبل . من هنا كانت اللغة شعرية وليست شاعرية . انها مليئة بالكثافة ورقيقة بالشفافية في وقت واحد . لذلك كان تركيز اللفـــظ وتركيب الجملة دون مزيد الا في استثناءات نادرة اشرت الى امثلة لها في سياق البحث . ان هذا التركيز الشعري المكثف هو انعكـــاس لمستوى فعل الشخصية ودوره في صياغة الاسطورة ، لذلـــك ايضا كان تداخل الازمنة وضمائـــر المخاطب والغائب والمتكلم ، تداخلها لا توازيها . ومن هذا التداخل كان يحدث الترابـــط التدريجي فنقاط التقاطع التي تشكل الحدث في مساره الصاعد

بأشيائهم الصغيرة» . وهو يعقل في ذروة الجنون «ان شيئا لن يعود كما كان» . ويقرر العودة الى حضن امه الارض احتراما للرمز الفرويدي الشهير . وتختتم الكاتبة كوابيس فرح بضمير المتكلم في مستوى الشعور ، لا بسريالية المونولوغ «حين هربت من المستشفى كان اول ما فعلته هو انني سرقت عن المدخل لافتتها : مستشفى المجانين . حملت اللافتة الى مدخل بيروت، واقتلعت اللافتة التي تحمل اسم بيروت وغرست مكانها اللافتة الاخرى ! وانفجرت اضحك وانا أقرأ (مستشفى المجانين) وخلف اللافتة اطلت بيروت في الفجر مثل احشاء وحش جهنمي يتأهب للانقضاض .. وعدت هاربا الى وكري» .

- ٣ -

تلك هي خريطة الحدث الروائي كحصيلة افعال متقاطعة مع بعضها البعض ، تطورها يطور الحدث ، وسلوكها هو الذي يرسم الخط البياني من نقطة البداية الى الذروة الى نقطة النهاية . والرواية لذلك لا تستغني عن تشكيل «الحدوتة» في ادبنا الحديث ، ولكنها ليست الحدوتة المروية ، وليست الحدوتة العبرة . كذلك لا تستغني الرواية عن السرد النثري المألوف في الرواية العربية المعاصرة ، ولكنه ليس السرد النقلي ولا سرد الحكواتي . ولا تستغني الرواية اخيرا عن الشخصيات الحية المتطورة ، ولكنها ليست بأية حال الشخصيات النمطية ولا ايضا الشخصيات المفردة .

كيف بنت غادة السمان اذن روايتها باعتمادها وعدم اعتمادها على تراثنا الروائي ؟ وهل سبق الفكر المجرد البنية الجمالية ، ام العكس ؟ على هذين السؤالين لا بد من التفصيل :

والهابط معا . هكذا لا يصبح الحدث «مصنوعا» سلفا او متكاملا بل صيرورة درامية تتشكل دوما ودون انقطاع ـ حتى ان مظهر الحدث يتغير بين حين وحين ـ تشارك في صنع هذه الصيرورة أفعال الشخصيات وردود أفعال غيرها من الديكور والمناخ والاضواء والظلال .

● ما هو جوهر الحدث الروائي في «بيروت ٧٥» ؟ هنا نبدأ رحلتنا مع اسرار «الكون الفني» الذي يعادل موضوعيا كوننا الخاص ، لعله «الهروب من الشخصية» كما كان يقول اليوت ايضا . الهروب بمعنى الانسلاخ عن معادلة الواقع الحرفي الى معادلة الواقع الفني الاغنى بالشباك والفخاخ، حيث يمكن محاصرة الجذور والفروع والكشف على الاوراق والزهور والثمار والديدان التي لا سبيل لرؤيتها بالعين المجردة ، اقصد الفن «الواقعي» او الفن الذي يدعي الواقعية زورا وتزويرا . ان اكثر المصطلحات وفاء بالمعنى الذي اضفيه على «الواقعية الجديدة» هو مشاكلة الواقع ، اي الانطلاق منه واختراقه وتمثل حركته في عملية «التجاوز» الجمالي ، اي في تشييد الكون الفني بقوانينه المستقلة نسبيا عن قوانين الكون الواقعي . ووفقا لهذه القوانين الخاصة تصوغ الفنانة بناءها من مجموعة الشخصيات والمواقف والحوادث التي تشكل السياق .

ولان الحدث الرئيسي «يتكون» على طول الرواية فانه لا ينتهي بنهايتها ، ولانه لا ينتهي تصبح الرواية نبوءة . هكذا يصبح أسلوب البناء هو المضمون ذاته ، يصبح الفكر هو الجمال ذاته . ولا تعود الاسطورة في الرواية مجرد مشجب تعلق عليه الافكار، لا تعود فحسب قالبا تعبيريا ، ولكنها تمسي صياغة فكرية يمكن تسميتها «النبوءة» . وغادة تغتصب أسطورتها من الواقع الحي لا من التاريخ او التراث ، لا بشكل جزئي كما يفعل نجيب محفوظ مثلا في «ثرثرة فوق النيل» حيث ينطق بلسان الحكيم المصري القديم ايبور ما يود ان يقوله ، ولا بشكل كلي شامل كما حدث

في تاريخ المسرح المصري الحديث وبعض الاعمال الدرامية العربية الاخرى . الاسطورة في عمل غادة السمان ليست حيلة جمالية لتوصيل ما هو ممنوع توصيله بالطرق المباشرة ، ليست اسقاطا من الماضي على الحاضر ، وليست تفسيرا فكريا للتاريخ . وانما الاسطورة في «بيروت ٧٥» هي الرواية ذاتها ، هي جماع ادوات التعبير ووسائل التفكير وحركات الانفعال وانعكاسات ردود الفعل ، هي ايضا مستويات الشعور وطبقات اللغة واختيارات الزمان والمكان ، هي كذلك معاني اللامعنى والتزامات الالتزام واتجاه الشخصيات نحو المصير . لذلك كان الخلق الاسطوري وابداع النبوءة هو الحدث الروائي ، فليس هناك حدث بالذات يمكن الامساك بتلابيبه والقول بأن هذا هو . ان الرواية بهذا المعنى تخلو من «الموضوع» كعنصر بين عناصر البناء ، لانها كلها تصير موضوعا .

اين الحدث الذي تختلف من حوله الشخصيات مثلا ، او تكمل بمفردها سياقه جزءا جزءا ومرحلة مرحلة ؟ هل هو «السفر» ، او هو مداخلات الروح والجسد بين الالم واللذة ، او هو الصراع العنيف بين الانتماء والعبث ، بين الوجود والعدم ، او هو المسافة الواقعة بين دمشق وبيروت ، بين الطائرات الاسرائيلية والوطن ، بين ياسمينة ونمر وبين مصطفى وفرح وبين فاضل السلموني ونيشان من ناحية وبومصطفى او ابو الملا من الناحية الاخرى ؟! اين يقع الحدث تماما : بين الحلم والكابوس ام بين الحلم والواقع ام بين العقل والجنون ام بين الحياة مع العجز والموت مع القدرة ؟؟

ليس للحدث الروائي في «بيروت ٧٥» موقع هنا او هناك ، لان الموقع يعني الثبات بالضرورة مهما تحرك . الحدث في رواية غادة السمان هو صيرورة هذه العناصر مجتمعة ، صيرورتها الداخلية التي تتجسد لنا – شكلا – في هيكل الاسطورة ، ومضمونا في تضاعيف النبوءة .

● وغادة تخلق اسطورتها من قلب النبوءة وأدواتها ســـواء تمثلت في عناصر الطبيعة او الانسان او اللغة . هكذا لجأت الى انسنة الطبيعة ــ كما سبق ان ذكرنا ــ بما يشبه الحلول الصوفي او وحدة الوجود ، ايمانا منها (على عكس المدرسة الشيئية) بـأن الانسان لا زال مركز الكون . هكذا يصبح الرعد والمطر والنـــار والشجر والشارع والحيوان مزيجا مركبا من الوجه والقناع ، من البشر وما تحت وما فوق البشر . تصبح هذه كلها مدخلا أسطوريا للنبوءة لا علاقة لها بفنون التشبيه والمجاز والكناية في البلاغـــة القديمة ، وانما لها علاقة ــ معكوسة ــ بسيد الرواية الاسطورية الحديثة كافكا حيث لا يصبح الانسان كالصرصور ، بل يصبح هو الصرصور بالفعل .

هكذا يتحول ايضا قرد شارع الحمراء وسلحفاة بخت نمر ومصباح بومصطفى السحري وتمثال ابو الملا بشرا يخافـــون ويحزنون ويثورون ويقتلون . يبدأ مشهد كل منهم على مسافة من المشهد البشري (القراد او ياسمينة او بومصطفى او ابو الملا) ثم تتضاءل مسافة اغتراب الحيوان عن الانسان تدريجيا حتـــى يتوحدان في الفعل لا بالتناسخ او التعاويذ ، ولكن بالتكامـــل الاسطوري في طريق النبوءة .

هكذا ايضا تتحول اللغة من أداة تعبير الى فعل تفجـــير ، فالرعد لا يثير «الخوف» بل «يهدد» ، والمطر لا «يغسل» القلوب او الشوارع ولكنه «نزف» ، والبرد لا «يخترق العظام» بل يجسم «الموت» . من هنا كان التواتر الشعري المكثف والرتيب فـــي عبارات قصيرة مركزة مثل : وانفجر الرعد بصرخة تهديد غامضة، او تمطر تمطر او برد برد كأصوات الكورس اليوناني وكغمغمات العراف والبخور المتصاعدة من مجمرته لحظة «الاتصال» بالقوى العليا بغية التنبؤ بما سيكون . على صعيد اللغة ايضا لا تمنطق غادة الفاظها وتركيباتها وفقا للمرئي والمعتاد والمألوف ، بل هي تستخدم مفردات الحلم والكابوس والحالة الواقعة بين اليقظـة

والنوم وبين العقل والجنون وبين الحياة والموت . تمسك بهذه الحافة الحرجة بين الوعي واللاوعي وتستخلص مفرداتها وتركب فقراتها بمنطق الظلال التي تعكسها هذه الحافة . وهي لا تقع بذلك في حبائل الصورة السريالية الخالصة ، لانها لا تهجر مطلقا مستوى الشعور . ولكنها تستخلص الشحنة الاسطورية في اللفظ بمحاصرته في دائرة الفعل (اكبر الدوائر لانه الشخصية ذاتها) ودائرة الزمن (الدائرة الاصغر والتي تكشف تداخل الازمنة: الزمن الموضوعي والزمن الروائي والزمن النفسي ، ودائرة الضمير المتكلم او الغائب او المتكلم (أصغر الدوائر اطلاقا وفيها يكمن السر او اللفظ المختار) كاللعبة الصينية الشهيرة المركبة من سبعة طوابق كالاكواب — العرائس حيث تفتح كبراها عن واحدة اصغر فالاصغر وهكذا ، تنحت الكاتبة اللفظ احيانا بالاشتقاق واخرى بالتوليد حتى تحصل على مجموعة الحروف التي توجز في «الكلمة» مختلف مستويات الحدث في هذه اللحظة ، الحدث المركب الدائم التحول ومن بين عناصره الشخصية التي تتكلم سواء كانت احد نماذج الرواية او الراوي . ثم تأخذ تركيب الجملة فالفقرة ذات الدورة في عملية الخلق حيث تتحول الكلمة من مرحلة النواة الى مرحلة الثمرة ، وذلك عن طريق التشكيل والايقاع . ولا ريب ان محصول الكاتبة من اللغتين الفرنسية والانجليزية يفعل فعله في تخطيط الصورة وبنية الموسيقى . ولكنها بالغة الهضم والاستيعاب لاسرار اللغة العربية اولا واخيرا. لذلك تجيء تركيباتها مزيجا جدليا دافقا بالتجديد من المفردة العربية وخصائصها المميزة وأصول «التكوين» الغربي ، وكذلك النغم . على انني هنا أميل الى التجريد اذا اقتصرت على هذا «التوصيف» للغة غادة السمان ، قصدت لغة «بيروت ٧٥» . ذلك ان التشكيل والايقاع في هذه الرواية لا يرتبطان فحسب بميراث الكاتبة اللغوي — وما أغناها به — ذلك انهما لا يقومان بالدور الواقعي في الحياة ، كالتجميل والشرح والتحليل ، بل هما

يقومان بدور الفعل . ذلك الفعل المرتبط بالزمان والمكان والمنفصل عنهما في آن . وحين تصبح الكلمة ـ النواة هي الفعل تستعيد بكارتها الاولى في الاسطورة البدائية حيث الطقس الشعـــــري ـ الصلاة وتمائم السحر ـ هي الفعل الانساني ذاته .

ولا تألو الكاتبة جهدا في خلق ديكورات الخرافة. منذ البداية نواجه السائق الاخرس ذي الوجه الصلد المأساوي ، وكذلـــك الندابات الثلاث المحجبات اللائي اختفين عند «الحدود» . وفـي منتصف الرواية تقريبا نلتقي مباشرة بالعرافة فايزة وهي تترجم نواح الساحرات الثلاث الى بحار الحزن والدم . وعند الخاتمة يصبح فرح هو عقل النبوءة ، او ما نسميه نحن العقلاء ـ مجازا ـ بالجنون . انها تلك الشعرة الرفيعة بين الظاهر والخفي بين المعلوم والمجهول ، وقد تجسد شكلا في عيون الاسطورة وتكثف مضمونا في صوت النبوءة .

واللمسة الاخيرة في خلق الاسطورة ـ النبوءة هو بنـــــاء الشخصيات وفق اربعة قوانين واضحة في ثنايا العمل الروائي. **أولها** «الصدفة في قلب الحتمية» ، فالكاتبة ـ او روايتها بمعنى ادق ـ ليست اسيرة الصدفة العمياء ولا الجبر الميتافيزيقي .. فاجتماع الركاب الخمسة في العربة من دمشق الى بيروت هـــو صدفة ، ولكن مصيرهم محتوم . والصدفة ذاتها ليست مجرد اختيار عشوائي ـ وان بدت من الخارج هكذا ـ لانها وليـــدة ضرورات سابقة على التجمع عند باب الكاراج . والمصير المحتوم نفسه ليس جبرا إلهيا صارما ، بل هو حصيلة افعال اراديــــة صرفة . هكذا تتخلل الصدفة الحتمية ويتخلل الجبر الاختيار في تفاعل جدلي حار يشي بديمومة الصراع بين الحياة والموت وبين الظلم والعدل .

والقانون الثاني هو «المفارقة في قلب المنطق» ذلك ان السياق المنطقي للاحداث لم يكن خطا مستقيما من البداية الى الخاتمة ، بل كان في اطار هذا الخط التجريدي مجموعة من المفارقات ، هي

التي كانت تتقاطع عندها الخطوط ، وهي ايضا التي صعدت بالخط البياني الى الذروة وانتهت به عند السفح ، هي كذلك التي جعلت من نقطة البداية امتدادا لنقاط اخرى اسبق من «الرواية» كما جعلت من نقطة النهاية نقطة انطلاق الى آفاق لامتناهية بعد «الرواية» . **والقانون الثالث** هو «الزمان في قلب المكان» حيث لا تعود دمشق مكانا فقط ، ولا بيروت ، وانما هما زمانان ومكانان يتوحدان حينا ويختلفان حينا آخر ، ولكنهما متناسخان طول الوقت حيث يصبح المكان نوعا من الزمان والزمان شكلا للمكان . وقد ساعد الكاتبة على هذا التصور المأخوذ عن نسبية اينشتين انها جمعت في اهاب شخصياتها بين زماننا الموضوعي وزمانها النفسي والزمن الروائي . هكذا اصبحت «الحركة» فوق الحد المرهف الفاصل بين الزمان الداخلي والزمان الخارجي ، بل اكثر من ذلك امست الحركة ــ حركة الشخصيات الافعال ــ كما لو كانت حميمة الاتصال بالزمن وواهية الاتصال به في آن معا . وهكذا ايضا اصبح «موقعها» اي المكان نفيا دائما للفعل ونفيا للنفي اي رد الفعل ، وكأنها تحيا وتموت بين الثبات والديمومة . هل مات حقا جسد ياسمينة وعاش جسد نمر ؟ هل انتحر حقا بومصطفى وعاش فاضل السلموني ؟ هل اصبح طعان قاتلا وقاتله المحتمل على قيد الحياة ؟ هل فقد فرح عقله وعاش نيشان عاقلا ؟ السؤال هو الجواب . وليس معنى ذلك مطلقا ان الجواب هو الشك واللاأدرية وعدم اليقين ، بل لان الزمان في قلب المكان هو لغة الاسطورة في حديث النبوءة حيث يكمن «السر» تحت جلودنا اقرب من حبل الوريد . **والقانون الرابع** هو «العدم في قلب الوجود» حيث العبث واللامعنى يسريان في الشرايين مع الدم ، ولكن وعي الموت لا يقل ضراوة عن وعي الحياة . ولكن موازين الحياة والموت تختلف من أبيقور الى الصوفيين المسلمين الى الوجوديين المحدثين الى المناضلين فوق الجبال وبين الغابات من اجل الحرية والعدل . هكذا ماتت

ياسمينة ــ باسم الشرف الرفيع اي ضمن تركيبة التخلف ــ لانها عاشقة للحياة . كيف يمكن للحب ان يقتل ؟ وهكذا ماتت «نخوة» اخيها فجأة بالسكتة القلبية وتنازل عن الشرف واصبح «زلمة» للجلاد . هكذا مات بومصطفى وابو الملا وهما يبحثان عن لقمة الحياة في المصباح السحري والتمثال . كيف يصبح البحث عن الحياة مقتلا ؟ هكذا مات فرح وهو يبحث عن نفسه فرآها «مكسورة الروح» وفقد العقل . لم يفلت من الموت ــ بمعنى ما ــ الا مصطفى ، ولكن اباه كان قد مات . وكأن الكاتبة تضعنا امام هذه المعادلة الصعبة ، وهي الخلاص بالموت او الحياة في الموت . ذلك ان العدم اصلا في قلب الوجود كلما اتسع صدر الانسان وانكمش بين الشهيق والزفير. ليكن اذن موتا عادلا : اما بالانكباب على اللذة ، وإما بالانتحار ، واما بالنضال الثوري ضد مستويات الموت المتاحة . وغادة السمان لا تدين ايا من هذه الطرق ، ولكنها تختار لنفسها ولكم طريق مصطفى الذي قد يفضي بدوره الى الموت ، ولكنه اكثر أشكال الموت حياة .

بهذه القوانين الاربعة تصوغ الفنانة شخصياتها ــ الافعال ، وقد تحددت بذلك تكوينات الاسطورة وايقاعات النبوءة .

● بعدئذ يمكنك قراءة «بيروت ٧٥» على المستوى البسيط المباشر وعلى المستوى المركب غير المباشر سواء بسواء ، ولعل الامساك بأطراف المستوى الواقع بينهما هو ما تستهدفه المؤلفة (النبوءة) من بنائها الاسطوري .. فالجنس والسياسة والموت هم اضلاع المثلث ، او محاور الدائرة المقسمة الى ثلاث زوايا . هنا تثور الاسئلة او تتعدد الرؤى : فالجنس مثلا هل هو الذي مارسته ياسمينة ام الذي مارسه نمر ؟ هل هو الذي عرفته «ارخص الليالي» في حياة بومصطفى ام ليالي الجنون في حياة ابنه ؟ ام هو الذي تمرغ في أوحاله نيشان وفرح ؟ هل ترمز اليه الشقة الخاصة لفاضل بك السلموني ام ترمز اليه السكين التي ذبحت بها ياسمينة ؟ الحق ان الجنس في «بيروت ٧٥» ليس

عنصرا مكملا لديكور واقعي وليس رمزا الى غيره بين مجموعة من الرموز ، كذلك فهو ليس نظرية ما في كيان الفرد او تكوين المجتمع . وانما الجنس كبقية خيوط النسيج الروائي هو «فعل». هو الفعل البسيط الذي يزداد تركيبا كلما مضينا في رحاب الرواية خطوة ، هو فعل الحرية وفعل العبودية معا ، هو فعل الشرف وانعدام الشرف معا ، هو فعل الخلق والموت معا ، هو فعل الخصب والعقم معا ، هو فعل السكون والصيرورة معا . كذلك «السياسة» نسأل : هل هي الطائرة الاسرائيلية في دمشق وبيروت ؟ هل هي الفرق بين نشاطها هنا وهناك ؟ ام هي الفرق بين «الرد» عليها هنا والموقف منها هناك ؟ هل هي صفقات الزواج بين ابناء وبنات الخصوم من الزعماء ؟ ام هي ذهاب هؤلاء الزعماء الى العرافة فايزة ؟ ام هي عريضة الصيادين وشكواهم ضد ملوك الشراء والبيع ؟ ام هي لطمة البك للفلاح العجوز حتى لا تأوي القرية الحدودية «الارهابيين» فلا تحترق الارض بالنيران الاسرائيلية ؟ ان «السياسة» ايضا في «بيروت ٧٥» هي فعل . هي الفعل البسيط الذي يزداد تركيبا كلما مضينا في الرواية خطوة ، فهي فعل الفقر والثراء معا ، فعل التخلف والتمدن معا ، فعل التحدي والاستجابة معا ، فعل الغزو والتحرر معا ، فعل النذالة والبطولة معا ، فعل الضعف والقوة معا ، فعل الرؤية والرؤيا معا فعل الحلم والكابوس معا .

وهذه المجموعة من الافعال ليست معزولة عن بعضها البعض، بل ان مفعولها الاكبر هو انها تشكل في خاتمة المطاف فعلا كبيرا واحدا هو الحدث الروائي لا ثمرة حاصل جمع ، بل ثمرة تفاعل ديناميكي صرف ، كالشخصيات تماما فانها تشكل في النهاية شخصية واحدة كبيرة هي النبوءة . والكاتبة في ذلك تعمد الى اعطاء كافة مبررات الفعل (سواء اكان شخصية او حدثا او جنسا وسياسة وموتا) ومبررات الفعل هذه هي التي تدفع الى تناقض الافعال ووحدة المصائر معا . لذلك كانت «بيروت» وحدها

هي الغابة (طبيعة النظام الاقتصادي المفترس ـ طبيعة النظام العشائري المفترس ايضا ـ طبيعة النظام السياسي الذي يكرس الافتراس في لعبة قانونية) ، اما «بيروت ٧٥» فهي الانفجار الكيفي لتراكمات بطيئة تغلي تحت السطح ، هي الغابة ذاتها ولكن بعد رفع الستار : اما عن حلبة صراع الثيران الاسبانية او حلبة صراع الاسود والبشر الرومانية القديمة او عنهما معا .

واذن فالصراع الدرامي (أم التراجيدي ؟) ليس بين مبررات الفعل قبل ركوب العربة (دمشق) لان الخلاص لا يكمن مطلقا في العودة اليها ، وبين الفعل (الشخصيات) لانها تجسد جوهر مشاريع انسانية حقيقية ، وبين رد الفعل (بيروت) التي تجسم قانونا للحياة بل الوجود . لا يدور الصراع بين مبررات الفعل والفعل ورد الفعل ، بل بين هذا الثالوث مجتمعا ورؤى الخلاص المطروحة للاختيار في النطاق الروائي وخارجه. وفي هذا الصدد تشير الكاتبة بوضوح الى اربع اختيارات او اربعة مشاريع او اربعة احلام رئيسية . أولها الحلم البرجوازي الصغير الذي تمثله ياسمينة وفرح ، وهو الحلم الذي يفضل الحياة في الغابة على الموت في القبر . ويظن انه بقدومه الى الغابة قد حصل على عضوية نادي الاسود ـ دون ان تكون لديه مؤهلات العضوية ـ فيسمحون له بدخول الغابة لان السباع لا تستغني عن الطعام الذي سرعان ما يلفظونه الى «مجاري» القبر من جديد . ان الحلم البرجوازي الصغير بالتغيير محكوم بالاعدام سلفا ، لانه يخشى السقوط في «حضيض» الطبقة العاملة ، ولا تستطيع قواه الذاتية ان تحمله الى أعلى درجات السلم الاجتماعي فلا يلبث ان يسقط في بير السلم غير مأسوف عليه من احد . والثاني هو الحلم البرجوازي الكبير الذي يتصور ان الاسماك الصغيرة خلقت لتأكلها الاسماك الكبيرة ، وان الطائرات الاسرائيلية حلقت وتحلق لارهاب الفدائيين ، وان الصبيان والبنات ولدوا لاعادة مياه السلطة الى مجاريها عبر صفقات الزواج ، وان اجهزة الامن

وجدت لتوفير الرعب وجلد الضحايا . واذا لم يكن فاضل بـك السلموني قد انتبه في حضرة البصارة فايزة الى نبوءتها الدموية، وفضّل ان يستمع بشغف الى نبوءتها المفرحة بزواج ابنته نائلة من نمر السكيني ، فان هذا لا ينفي ان النبوءة تحققت ولم تبق بحار الدم على الاخضر واليابس . وجرثومة المأساة في هذا الحلم لا يراها صاحبها بغشاوة المال والقوة ، ولكنها تنمو تحت الجلد وتكبر حتى تقضي عليه .. فالاسماك الصغيرة لا تظل كذلك ، والطائرات الاسرائيلية تستهدف «الارض» اولا ، والعشائرية لا تدوم . وهكذا فالموت محقق لهذا الحلم ايضا ، بالرغـــم من ان شخصية واحدة لم تمت من هذا النوع داخل الرواية. لعل الكاتبة ادخرتهم لمواجهة الموت الكبير ، لمواجهة الصراع مع الحلم الاخير. ان عدم موتهم في الرواية لا يحمل معنى الحياة . والحلم الثالث هو حلم القطاع السلبي من الطبقة العاملة المستسلمـــة لشروط الغابة ، بحكم الجهل والتخلف واستمرارية الحياة التي ترادف الموت ، لذلك يموت بو مصطفى وابو الملا موتا مأساويا بلا معنى. ولكن الكاتبة لا تريح أعصاب وحوش الغابة فتقول لهم انه مـن أحشاء الحلم الثالث وصلبه يولد الحلم الرابع ، الحلم الثوري للطبقة العاملة ، وهو الحلم الاعمق بصرا وقدرة على رؤية الخلل فيعارض حلم البرجوازي الصغير ، ولكنه يتناقض جذريا مع حلم سادة الغابة البرجوازية العشائرية الكبير . انه حلم مصطفـــى الصياد والشاعر والذي لا يفكر مطلقا بعضوية نادي الاسود ولا يفكر مطلقا بالبحث عن المصباح السحري كابيه ولا يسرق التمثال كأبي الملا، ولكنه يختار الرفاق وعضوية الحزب القادر على التغيير الشامل ، بتحويل الغابة الى كوكب انساني .

***

هكذا تشارف رحلتنا في «بيروت ٧٥» الى النهاية ، ام الى

البداية . ان الاسطورة فعل ماض ، ولكن النبوءة فعل المستقبل. ولقد كانت رواية غادة السمان ـ الاولى والكبيرة والوحيدة ـ أسطورة النبوءة ، فأضافت الى الرواية العربية الحديثة رصيدا ثمينا بالتجربة والمعاناة الى حد الاحتراق ، كما اضافت الى معنى الالتزام والثورة صياغة جمالية ثرية الى حد التنبؤ .. فهـــل قصدت الروائية حقا ان «تتنبأ» بكل ما وقع في «بيروت ٧٥» ؟ ان انتفاء القصد في ظني هو الذي جعل الرواية أسطورية اكثر من الاسطورة وواقعية اكثر من الواقع ؛ جعلها بتعبير أوفى ، أسطورة الواقع . لقد انتهت غادة السمان من كتابة هذه الرواية فـــي تشرين الثاني ـ نوفمبر ١٩٧٤ ولم تكد تمضي خمسة اشهر حتى اندلع الجحيم اللبناني من تحت الرماد الازرق .

لم تكن نبية كزرقاء اليمامة .

كانت قاتلة وقتيلة .

لذلك فنبوءتها لا تنتهي بالتحقق ، لانها كموقف لها صفــة الديمومة .. صفة تحدي الموت او الخلاص به * .

---

* يناير «كانون الثاني» ١٩٧٦ ـ بيروت .

«الحركة الثالثة»

« كوابيس بيروت »
من نبوءة العراف الى شهادة التاريخ

● «طفلك ليس عاديا... وحملك له قد يستمر تسعة اشهر او تسعة اعوام .. المهم الا يجهض .. وهو لن يولد مرة ، بل سيولد اكثر من مرة في اكثر من مكان .. وسيولد بالذات حيث لا يتوقعون مولده»
(ص ٤٨٠ من «كوابيس بيروت» الطبعة الاولى تشرين الاول ــ اكتوبر ١٩٧٦ ــ دار الآداب ــ بيروت)

- ١ -

«ارى دما .. كثيرا من الدم .. مزيدا من الدم» كلمات

جديدة قديمة . جديدة ، لانها تقع في منتصف رواية «كوابيس بيروت» تقريبا ، وخاتون البصارة تقرأ في كرتها الزجاجية صورة «البك» مقتولا ، وقد انعكس وجهه على السطح المصقول فاصبح عشرات الوجوه التي تراها في الصحف . ارتمت جثتـــه ــ او جثثهم ــ وفيها اكثر من ثقب يتفجر منه الدم . وقديمة لاننـــا سبق ان طالعنا هذه السطور من قبل في «بيروت ٧٥» . ولكنها جديدة مرة اخرى ، لا لان النبوءة «تحققت» بل لانها «تتحقق» دائما . انها نبوءة في حالة صيرورة ، يشهد لها التاريخ احيانـــا فتصبح واقعا ، غير ان الشهادة ذاتها تتحول الى نبوءة من جديد او الى نبوءة جديدة ، وهكذا الى ما لا نهاية .

وفي هذا المثل الصغير ــ وليس العابر ــ يمكن التدليل على ان غادة السمان قد تجاوزت «الإشكال» الروائي تجاوزا جدليا . . فقد كان التحدي جاهزا سلفا ، ورابضا لها كوحش طيبة عنـــد مدخل المدينة . في «بيروت ٧٥» حلّت اللغز واجابت عن السؤال الذي فتك بكل من ضل الطريق الى المدينة : من هو الكائن الذي يسير على أربع في الصباح وعلى اثنتين في الضحى وعلى ثلاث في المساء ؟ قالت «الانسان» ودخلت المدينة . ولكن شيئا مثيرا وقع ، فالوحش الاسطوري انتحر . اما وحش بيروت فقـــد «تحايل» عليها بالتقمص والتناسخ ، ودخل معها المدينة . وهنا بدات «كوابيس بيروت» . هنا بدأ المبرر الروائـــي ، عنيت ان اقول .

كان التحدي امام غادة السمان ماثلا في الماضي والحاضر على السواء ، داخلها وخارجها معا . . فعظمة زرقاء اليمامة ان نبوءتها تحققت . قبل هذا التحقق كانت مجنونة او علـــى الاكثر نذير شؤم . بعد التحقق اصبحت بلا وظيفة ، عاطلـــة بالضرورة . عظمتها «لحظة» تكاد تكون خارج الزمان والمكان ، تقف على الحافة الحرجة بين الممكن والمستحيل . نبـــوءة «بيروت ٧٥» تحققت

بحذافيرها واكثر اذا قسنا المسافة الطبيعية بين حذافير الفن اي رموزه وحذافير الحياة ، اي الواقع . ليكن . وماذا بعد ؟ هل لا بد ان «تكتب» ؟ وحينذاك هل تفعل اكثر من «التسجيـــــل» ؟

وهناك مدرستان في هذا الشأن : الاولى كلاسيكية تقول بأن على الفنان ان يبتعد عن الحدث التاريخي بفترة زمنية تجعله أقــدر موضوعيا على رؤية ما جرى . كم كان تولستوي بعيدا عن حركة الديسمبريين في «الحرب والسلم» ؟ كم كان ديكنز بعيدا عــــن الثورة الفرنسية في «قصـــــة مدينتين» ؟ كم كانت هاربيت بيتشرستو بعيدة وهي تكتب «كوخ العم توم» ؟ كم كان همنجواي بعيدا بعيدا وهو يكتب «لمن تدق الاجـراس» و«الشمس تشرق ثانية» ؟ وكم كان اليا اهرنبورغ بعيدا وهو يكتب «سقوط باريس» وكم كان اسماعيل فهد اسماعيل بعيدا وهو يكتب «الشياح» عن حرب لبنان ؟ والذين لم يكونوا بعيدا كتبـــــوا أروع اعمالهم ، قصيدتهم الاخيرة ، بقطرات من الدم اختلطت بموجات النهـــر الاحمر : بيرون ، كودويل ، لوركا ، نيرودا وغيرهم وغيرهم . حتى الذين لم «يكتبوا» الادب كان موتهم هو الاسطورة كشي جيفارا.

والمدرسة الاخرى حديثة بالغة الحداثة ، تسمي نفسهـــــا «تسجيلية» علناً ، من فوق خشبة المسرح على صفحات الرواية . بيتر فايس ، مثلا ، «يسجل» الثورة الفرنسية في «ماراساد» والثورة الفيتنامية في «حديث عن فيتنام» والانفولية في «أنشودة لوزيتانيا» . وموكب «التسجيليين» في الرواية الجديدة يمتد من أقصى الشرق الى أقصى الغرب ومن أعلى الشمال الى أسفـــل الجنوب .

ماذا يفعل «التسجيل» بالمعنى الاول او بالمعنى الثاني اكثر من شهادة «التاريخ» ؟

الحق اننا نظلم غادة السمان ، بهذه المقدمة ، لاننا نتصور حيرتها كما لو كانت بين شكل وآخر «للكتابة» ، او انها كانت بين مضمون وآخر «للنضال» .

غادة ، في ظني ، لم تستلهم نموذجا مسبقا سواء في الفكر او السلوك . لم تضع امامها مجلدات «ادب الحرب» في التاريخ الانساني وراحت تختار . ولم تضع امامها سير «الادباء الشهداء» وراحت تتأمل او تتعزى .

لا شك ان التحدي بين النبوءة وتحققها الماثل ، كان ضاريا وعنيفا ، على صعيد الفن . ولكنها تجاوزته بشجاعة وبساطة معا، حين استبدلته بالتحدي الاعمق داخلها : من تكون هي «فـــي» الحرب ؛ لا موقفها ككاتبة من الحرب كما درجت الصحافـــــة السخيفة ان تسأل .

و«كوابيس بيروت» تحمل الجواب . ان سطورها هي سلوك غادة وفكرها في الحرب . ليست موقفا «ادبيا» من الحرب ، ولا تسجيلا روائيا لها ، ولا حتى «يوميات» تقهر الخوف والملل .. انها «كل ما فعلته وفكرت فيه وقاتلت من اجله» اثناء الحرب . انها خندقها ومتراسها ومدافعها وقذيفتها . انها «اختيارها» .

من هذه الزاوية وحدها ينبغي ان ننطلق في قراءة «كوابيس بيروت» بل ومعايشتها حتى الموت .. والحياة معا . فالكاتبـــة كانت تستطيع ـ اذا كانت مفتونة بأدب الحروب الاهلية وغيرها ـ ان تقيم في أحد فنادق اوروبا وتكتب «عن» حرب لبنان ، ولها في روايتها السابقة رصيد النبوءة وشرفها . وكانت تستطيـــع ـ اذا كانت مفتونة بسير الادباء الشهداء ـ ان تنضم الى قوافل المقاتلين .. مع ملاحظة صغيرة ولكنها بالغة الاهمية ، وهي ان مسألة الحياة والموت في الحرب اللبنانية لا علاقة لها بالمشاركة الشخصية في القتال . كانت الحياة صدفة وكذلك الموت . بل كانت الجبهة احيانا اكثر أمانا من الخطوط الخلفية والمناطـــق السكنية والشوارع . والذين ماتوا من الادبـــاء او الفنانين او الصحفيين هم شهداء لا ريب ، شهداء الاقامـــــة في بيروت والصدفة العمياء اكثر كثيرا مما هم شهداء القتال بالسلاح .

اردت بهذه الملاحظة ان أمهد للقول بأن غادة السمان لم تعان مشقة التفكير في «دور» الكلمة او دور الرصاصة في الحرب ، الا ضمن الحدود النظرية والتقريرية المباشرة الواردة في الرواية . اما التحدي الحقيقي ، فقد كان ان تكون هي هي او لا تكون علــى الاطلاق . وقد «كانت» على النحو الذي وصلنــــا : رواية ، وبالاسلوب الذي كتبت به ، وبالافكار التي نسجت منها . اي ان «كوابيس بيروت» ــ أكرر بعبارة اخرى ــ هي «غادة السمان» ذاتها في زمن الحرب ، لا يوميات غادة السمان عن زمن الحرب. ان الزمن الروائي هو نفسه زمن الكاتبة الداخلي والخارجي معا. ومن هذا المستوى فقط ، ينبغي النظر الى العمل الفني بعد ان انسلخ عن صاحبته ، وامسى بكينونته المستقلة نوعيا عن «حياتها» بشكل معادلا موضوعيا للحرب والقضية المطروحة والجيل الذي تنتمي اليه .

هكذا تجاوزت غادة السمان تحدي المسافة بين نهضة النبوءة وسقوط التحقق ، بالتجربة .. والتجربة في «كوابيس بيروت» لا يقاس حجمها فقرا وغنى طولا وعرضا عمقا وارتفاعا ، بحجــم الحرب . ولا تقاس بحجم «الفن» في الرواية . وانما تقاس تجربة «كوابيس‌بيروت» بحجم المسافةغير المرئية بين الكاتبة و«روايتها». كيف ؟

اولا ، بالتعرف على «معنى» التجربة في الرواية ، ومـــدى اتصالها او انفصالها عن التجربة في الحرب .. اي الامســـاك بذلك الخيط الرهيف بين التجربة الفنية والتجربة الانسانية . واقرب النماذج الى تجربة غادة السمان بهذا المعنى ، في الادب العالمي ، هو اندريه مالرو في «قدر الانسان» و«الامل» و«الموكب الملكي» عن الحرب في الصين والحرب الاهلية في اسبانيا ، وقد جرح ذراعه في احداهما . التجربة في أمثال هذه الاعمـــــال «اختيار وجودي» اكثر منها قرارا سياسيا . وقد يتطور هذا الاختيار الى «التزام سياسي» محدد كما هو الحال في «كوابيس

بيروت» . ولكن هذا التطور ليس حتميا ، كما هو الحال ايضا في اعمال مالرو . والاختيار الوجودي يعني ان الكاتب او الكاتبة بصدد «مشروع حياة» ليس مشروعا بما سبق ولا بما يلي . الشخصية هنا هي «الفرد» ذاته ، ولكن في حالة صيرورة . بل تكاد الشخصية من فرط صيرورتها المتحولة دائما ان تنعدم كهيكل من الثبات النسبي . انها اقرب ما تكون الى جملة «حالات» متتالية دون اتساق غائي يربط في ما بينها على نحو «حتمي» .

من هنا كانت فكرة «الكوابيس» ابعد ما تكون مرادفا لأضغاث الاحلام المزعجة ، بل اقرب ما تكون الى الفواصل الموسيقية او علامات المرور . والكابوس الحقيقي الاكبر ، ليس داخل الدماغ بل خارجه ، وليس اثناء النوم بل وفي اليقظة ايضا . انه «موضوع» العمل قبل ان يكون «شكله» .

موضوع العمل ، لا مضمونه ، اطاره من الاحداث لا ما تدل عليه هذه الاحداث .

موضوع العمل ؟ هل هو غادة السمان ام الحرب الاهلية في لبنان ؟ ام هما معا ؟ الرواية تبدو كيوميات تعالج الذات بالموضوع والعكس ايضا . ومن ناحية اخرى تبدو كأدب سارتر وكامي ودي بوفوار اثناء المقاومة الفرنسية للنازي «فعلا» اتخذ صيغة الفن .. فقد كانت غادة تكتب الكوابيس وتنشرها الواحد تلو الآخر في مجلة اسبوعية رائجة (حتى توقفت المجلة عن نشرها اعتبارا من الكابوس ١٦٠ وكانت قد بدات النشر في اوائل ١٩٧٦) اي ان حوارها مع الآخر كان في حالة «دوام» بفعل الذات وفعل الموضوع ، فعل الكتابة وفعل الحرب .

والحقيقة هي ان «الموضوع» في الرواية لم يكن «الخارج» فقط ، كما ان «الذات» لم تكن الداخل وحده . كانت العلاقة الجدلية العنيفة بينهما هي محور البناء الروائي ، هي «الاختيار» و«مشروع الحياة» .

ليس في الرواية بطل ، لا الحياة ولا الموت ، لا الانـــا ولا الآخرون ، لا القيم ولا الافكار .. والكاتبة نفسها ليست «بطلا» سواء بالمعنى الدارج للشخصية الرئيسية او بالمعنى الاخلاقـــي للسياسة . الرواية تبدأ باختيار وتنتهي به ، تنطلق من مشروع للحياة وتتكامل به ، عبر «حالات» لا يربطها اتساق غائي بخيوط من الحتمية . لذلك يصبح صراع الزمان والمكان ـ عبر هـــذه الحالات ـ هو البطل الحقيقي ان كان ضروريا البحث عن بطولة. والتجلي الوحيد لهذا الصراع هو ـ مرة اخرى ـ التجربة .

والتجربة ، اية تجربة ، لا ينبغي ان تكون موضع «اتهام» او العكس مجالا للتكريم .. هذه «صفات» خارجية . ان توجد غادة في قصر من ثلاثة طوابق لا في احد اكواخ الشياح او المسلخ او الكرنتينا ، ليس هذا من شأننا ، ولعله الى حد ليس من شأنها ايضا . انه ليس صفة اخلاقية ولكنه احد عناصر التجربة . وان يوجد هذا القصر وسط خطوط القتال وفي مواجهة فنـــدق هوليداي إن سابقا ، احدى قلاع الحرب ، فذلك ايضا لا يفسح المجال في الترويج لاهمية التجربة او عدم اهميتها ، ان هـــذا الموقع ليس اكثر من «صدفة» تدخل عنصرا في بناء التجربة . وان غادة السمان الراوية لحكاية الحرب شكلا والمشاركة بوجودها موضوعا ، امرأة وليست رجلا ، فهذا الامر ايضا ليس شفيعا لشيء ولا مبررا ولا اعتذارا ولا العكس . واننا معها في زمـن اندلعت خلاله شرارة الحرب الاهلية في بلد عربي قريب من خط المواجهة مع «اسرائيل» وتسكنه مجموعة اقليات دينية ويحكمه نظام طائفي ، فان هذا الواقع ليس خامة مغرية او مادة تدعـــو للسأم ، بل هو ايضا احد عناصر التجربة المكونة من زمن ومكان محددين و«حالات» فرد تعكس صراعهما عبر اختيار ما ومشروع للحياة .

اقول ذلك سلفا حتى نستبعد تصوريـن متلازمين للرواية : الاول هو ان غادة السمان لم ترتد قلنسوة المؤرخ للحرب اللبنانية

في «كوابيس بيروت» ، تماما كما لم تمارس طقوس «التبصير» والتنجيم في «بيروت ٧٥» . وإلا فاننا سنفتقد اخطر علامات الحرب الاهلية في لبنان ، بدءا من حادث عين الرمانة وانتهاء على الاقل بسقوط الدامور او بدءا منها وانتهاء على الاقل بسقوط تل الزعتر مرورا بفظائع المسلخ والكرنتينا وضبيه .. مضافا الى ذلك متغيرات علاقات القوى المحلية والعربية والدولية، وتناقضات الصف الواحد والمداخلات الوطنية والقومية والاجنبية التي لا تحصى ولا تعد ، والتداخل المعقد بين ما هو طائفي وما هو طبقي، وبين ما هو لبناني وما هو فلسطيني .. الى بقية القائمة الطويلة.

اذا كانت غادة السمان «مؤرخة» في هذه الرواية ، فعليها ان تبحث عن مهنة اخرى .

والتصور الآخر هو ان تكون «كوابيس بيروت» مجرد انعكاس وجداني لذبذبات الحرب على ذات مرهفة الحس ومحاصَرة . وهنا كنا سنطالبها بحذف اكثر من ثلاثة أرباع الرواية ، ونعتبرها لغوا وهذرا ان تطيل الوقوف على أعتاب «الخارج» وتفاصيله ، بينما المطلوب في هذه الحال ان تزيدنا علما بتفاعلات «الداخل» حتى لتعطينا قصة نفسية عميقة شبيهة بأدب ما بعد الحرب في كل زمان ومكان .

فاذا كانت غادة السمان قدمت لنا «اعترافاتها» في هذه الرواية ، فان عليها ان تبحث عن كاهن كاثوليكي ساذج ، بدلا من ارهاقنا نحن .

ولكني أعتقد ان غادة لم تشأ ان تؤرخ لحرب ، ولم تعمد الى الجلوس على كرسي للاعتراف في عيادة نفسية .. بل لعلها لم «تقصد» شيئا على الاطلاق. انها فقط مارست «فعلا» او مجموعة افعال ، جسدت «حالات» اختيارها ، و«مراحل» مشروعها للحياة تجسيدا عفويا .. أيا كانت مقدماته المضمرة في «بيروت ٧٥» او نتائجه المضمرة في ما ستكتبه او تحياه بعد «كوابيس».

- ٢ -

هكذا تواجهنا غادة من السطر الاول في كابوسها الاول ، بوجهها الصريح ، بلا قناع من الرمز او الكناية ، وبالفعل المضارع. وسوف نحصي معها في صفحات عديدة بعض « احوالها » لا «حالاتها» الصغيرة جدا ، والتي تكررها كثيرا للايهام بصرامة الطبيعة وضراوة الحصار ومأساة الهجرة الى الداخل .. فحتى «الملل» الذي قد يصيب القارىء المتعجل والناقد المحنك ، انما مصدره هو المشاركة في معايشة الملل ، وتجسيمه كأحد عناصر الطبيعة الصماء ، وليس عجزا عن اختصار الرواية او تزيدا كما قد يتراءى للوهلة الاولى .

ولكننا بعد ذلك ، لن «نخدع» في مسيرة الزمن الروائي ، حين تربط كوابيسها بالخيوط «الموضوعية» لليل ونهار . حين تقول مثلا «طلع ضوء الفجر» او «غادرت سيارتي ذلك الصباح» لا يجوز تصور «تتالي» الايام في موازاة الزمن الموضوعي ، وإلا كانت التجربة — في الرواية — عدة ايام لا عدة شهور . الزمن هنا نموذجي ، تخفف من تحمل اليوم لاكثر مما يحتمل بالتفاصيل البيتية والهامشية الصغيرة . انه «يوم فني» يخمل في طياته ، لا الساعات الاربعة والعشرون ، بل زمنها الداخلي الخاص وزمن حربها الخارجي العام ، اي الزمن المكثف . كما انها حولت موقع بيتها وهيكله وساكنوه من مجرد واقع ممكن ومعتاد وقابل للتصديق الى «مسرح» كامل وممثلين يؤدون ادوارهم في الحياة لا الادوار التي كتبها مؤلف . وفي هذا «التكوين» الفني للمكان ، تسلك طريقة بريخت والمسرح السياسي عموما في خلق عازل موضوعي بين المشاهد والتمثيل ، وتجلس هي معنا في الصالة، رغم انها المخرج الذي يتدخل ويشجع الجمهور على التدخل في ما يجري من وقائع واحداث .

«كانت الانفجارات تتلاحق ، وقررت ان أواجه الواقع الملموس حاليا وان أحدد موقعي من ساحة الحرب بطريقة عسكرية واحصائية» .. بهذه الكلمات تختتم كابوسها الرابع ، حيث كانت قد انتهت بسيارتها المثقوبة الزجاج الامامي في موقع رأس السائق تماما ، من حمولة البيت البشرية : العجائز والاطفال . وبقيت واخوها في الطابق الثالث ، بينما بقي عم فؤاد وابنه امين وخادم العائلة في الطابق الاول . وعندما طلبت البقالين فلم يلبوا ، والجيران فاندهشوا كأنها ليست هنا ، اقتحمنا معها ساحة الحرب ، وسط المدينة المشتعلة تقريبا ، وعلى الخط الفاصل بين المتحاربين تقريبا ايضا . وكان هذا الموقع ليس اختيارا لموقع ، فما ان توالت الانفجارات حتى «قررت» أن تواجه «الواقع الملموس» وأن «تحدد موقعها من ساحة الحرب» .

طبعا ، الموقع مختار بعناية فائقة ، فهو ليس مكانا واقعيا فحسب «تصادف» وجودها فيه ، بل هو المكان الفني اللائق لادارة الاحداث على خطي المواجهة ، لا العسكرية فحسب ، بل الفكرية والاجتماعية . وقرارها بالمواجهة ، ليس لمجرد رصد طفاية الحريق الصغيرة التي قد تكفي لاطفاء سيجارة او مخزون الطعام الذي يكفي لخمسة ايام اذا أكلوا على طريقة النمل او انقطاع الماء الخاص بالشرب ، او الشمعتان الباقيتان وإحداهما سوداء او الشعور بالخوف ثم الخوف «جدا» .. وانما هذه التفاصيل كلها والدقائق الحياتية الصغيرة، تبطن «قرار المواجهة» ـ او الفعل ـ ببطانة حريرية ناعمة الملمس تكاد لا ترى ، تشي بالتسجيل اليومي لانطباعات مسجون متفرج ، بينما هي كشحن «اختيارا ما» بأولى «حالات» مشروع الحياة الجديد . ولا تكتمل هذه الحالة في وعينا الا عبر الحوار مع الخارج ، والحوار مع الآخر . كان الحوار الخارجي مع سلة مدلاة بحذر من احدى النوافذ ليضع فيها البائع خبزه ، وراحت السلة ترتفع واليد الجائعة تشده وعيون الجيران تصلي . وفجأة هوت السلة بالخبز،

حين مزقت رصاصة «قناص» حبل الوريد . وكان الحوار الثاني «اخي وانا ، لم نتبادل اي حوار .. كأن الرصاص يلغي اللغة .. كأنه يخلق جدارا عازلا ، او انه يزيد من وعي الانسان بفرديته وعزلته حيث يسقط كل في بئره الخاصة» . رغم دلالة الالفاظ، فقد كانت هذه الكلمات ذاتها حوارا ، من الداخل مع الآخر .

وهدأ الرصاص قليلا .

وها هي ذي الكاتبة التي كانت حتى هذه اللحظة تستخدم الفعل المضارع ، وكافة مشتقات «الحضور» وفي طليعتها ضمير المتكلم ، واحيانا ضمير المخاطب ، تنعطف بنا فجأة الى ضمير الغائب «اتذكره . في وجهه قسوة لا يخفيها تهذيبه البروتوكولي مع الزبائن» : ولندلف معها الى اول المعادلات الموضوعية لعالمها حيث يصبح الماضي اسقاطا مباشرا على الحاضر ، والزمن كله هو الماضي ـ الحاضر ، والنبوءة ذاتها هي الحاضر مستمرا او الحلم كابوسا . صاحب الوجه القاسي والتهذيب البروتوكولي مع الزبائن ، سيسادفنا كثيرا في «كوابيس بيروت» هو ودكانه وحيواناته الاليفة . تذكرته الان ، ونحن بعد في مطلع الرواية . «تذكرت» ـ نعم ـ زميلتها التي ارادت تعويض غرامها برجل متزوج لن تحبل منه ، بشراء قط سيامي ، فتوجهت اليه .. حيث «الواجهة» قطعة من باريس او سويسرا بأناقتها وموسيقاها و«كل ملاهي عصرنا الاستهلاكي كما في شارع الحمراء وطريق المطار وصالة الترانزيت والروشة والكازينو» . هكذا وصلت بنا دفعة واحدة ، بين الدكان ومجتمع الحرب . ولكنها استغلت انشغال صاحب الدكان باتمام الصفقة وتسللت الى ما وراء الديكور ، الى مجتمع الحيوانات الاليفة «خلف السور ، كانت الاقفاص المختلفة الاحجام والاشكال مرصوصة ومتلاصقة كما في مقابر الفقراء .. الشمس لا تطالها ولا الرياح ولا الندى ولا السماء الزرقاء .. وداخل الاقفاص كانت هناك مجموعة كائنات

حية تشبه البشر في تنوعها .... كانت متعبة ، فلا القطط تموء تماما ولا الكلاب تعوي جيدا ولا العصافير تغني .. وتساءلت : تراه يضع دواء مخدرا في أوعية الماء الخاصة بها ؟ ام انه لا يطعمها بما فيه الكفاية لتكون قوية فتثـــور وتضرب رأسها بالقفـــص وتعض يد السجان والزبون ، البائع والشاري ؟» . فجـــأة وجدته ، صاحب الدكان ، خلفها «جاء ليحمل لصديقتي الحيوان المطلوب . فتح احد الاقفاص . اخرج منها قطا حشر حشرا في مجال حيوي ضيق مع سبع قطط اخرى من نوعه . لاحظت ان بعضها جريح ، ولعلها في غمرة ضيقها بسجنها وبؤسها وســـوء وضعها ، تقتتل فيما بينها ، ويعض بعضها بعضـــا ، وصاحب الدكان يرحب دونما شك بهذه الظاهرة حيث يعض البؤساء كل منهم صاحبه ، بدلا من ان يهجموا جميعا عليه هو مرة واحدة .. هو العدو الحقيقي» . عندما ضبطها متلبسة باكتشاف الواقع خلع برقع التهذيب وقناع البروتوكول قائلا ممنوع دخول الزبائن الى المخزن . قالت له ـ في الماضي ـ بلغة الحاضر : لست زبونة . انا من الفريق الآخر .

كأنه برولوغ الحرب برمتها . فلنمسك بهذا الخيط لانـه محور ورئيسي للاختيار ، تتشابك مع كافـــة خيوط مشروع الحياة . ولنتابع «حالات» غادة السمان او كوابيس بيروت ، لا يهم . لنترك اذن صاحب دكان الحيوانات الاليفة هنيهة ، فسوف نلتقي به غائبا او حاضرا حتما . يكفي انه ـ بالاطلالة من كـــوّة الذكريات ـ قادر «على ترويضها جميعا ، خانعهـــا وشرسها ، بالتجويع والسجن والاذلال وشروط العيش الرديء بحيث لا تقوم لها قائمة في وجه طغيانه ولا مبالاته » . ولكن الحرب ، خارج جدران الذكريات ، تقسو على الحيوانات الاليفة بالجوع والرعب واختفاء صاحب الدكان «وشعرت بجدران قفصي تضيق .. تضيق .. وبدأت أضرب رأسي بقضبانها» ويتحـــول المعادل الموضوعي الى ألذات فتهرب الشخصية ، تنسلخ ، لا عن التشبيه

والمشبه به ، بل هي بالحلول الفني والتقمص والتناسخ «تدرك» انها احد الحيوانات الاليفة ، ليس «الشعب» فقط «وقررت : في المرة القادمة لن اسمح لاحد بقص اظافري . لن اصدق مزاعم صاحب الدكان . لن اكون عزلاء» . انها لم تصدق مزاعم صاحب الدكان في اي يوم . ولكن قرارها الجديد ، بالمعايشة ، بعد الاختيار هو الفعل .

ثم حدث شيء غريب . دخل جسم غريب الغرفة . كائن ساخن الحيوية ، مروع النشاط ، سمعت صوته يضرب خشب الباب ثم المقعد فالسرير فالباب ، وشمت رائحة الحريق . ووعت للمرة الاولى ان الرصاص لا يمشي في خط مستقيم ، وانما قد يمشي في خط متعرج كجرذ يركض من جدار الى آخر . وعت ايضا «ان القضية اكثر تعقيدا بكثير» . وبقية الجملة ليست اكثر من بطانة حريرية حين ترمي بالسطحية المعلومات التي جمعتها من الافلام البوليسية والروايات . و«ادركت انني أواجه عدوا أجهله تماما» . وبين الادراك والجهل مفارقة هي ثمرة احدى لحظات الانتقال من حالة الى اخرى ، لحظة الصيرورة في مشروع الحياة . والحلم يصبح هو همزة الوصل بين تجليات الاختيار . هكذا «شاهدت» الرجل ذو القناع الاسود يخرج من قلب الظلام ويدق باب الرجل الكبير ، كما «شاهدت» الصفقة تتم والرجل يمضي حاملا معه «مسحوق الجنون» والآخر يقبض الثمن . ثم «شاهدت» الرجل يتسلق الجبل ، ويرمي بمسحوق الجنون في النبع الذي تشرب منه بيروت ، اشتعلت النار في الماء وفارت فقاقيع من جمر ، و«شاهدت» الرجل ينحني على النبع ويشرب فتستحيل أصابعه العشر مخالب حيوانية ، ويطول شعره ، وتسقط عنه ملابسه كالقشرة الجافة ، ويخرج منها جسده ، وقد تحول الى جسد غوريللا ، تمد يدها فتكسر غصنا أخضر ، تحمله وتركض مهتاجة نحو المدينة ، تشتعل النار من موطىء قدمي

القرد ويشب داخله بركان لا يقاوم ونهم الى الدم «ويتدفق نبع الجنون ليسقي اهل المدينة ، بعضهـــم يشرب ولا يدري .. واستيقظت ، وأنا لا ادري ما اذا كنت قد نمت ام لا .. شربت ام لا» . وبعد ان ربطتنا عرافة «بيروت ٧٥» بنبوءة الدم ، هـــا نحن نرتبط مرة اخرى بالرواية السابقة ، بنهايتها عندما نزعت احدى الشخصيات اللوحة المعدنية المكتوب عليهـــا اسم بيروت ووضعت مكانها اسم مستشفى المجانين . وقد يرى البعض في نهر الجنون الذي شرب منه اهل المدينة تعميما لا يجوز مـــع الالتزام الفكري باتجاه ، لان الجنون يشمل الجميع من ناحيـة ويكاد يفقد الحرب معناها من ناحية اخرى . غير ان الظاهرتين على صعيد الواقع ، صحيحتان من احدى الزوايا وفي بعـــض المراحل وفي دائرة الفعل ورد الفعل الجهنمية . كان السلـــوك المتخلف بضراوة مرضا كالجنون لم يفلت من عدواه فريق .

كما قتلوا بالامس رغيف الخبز يقتلون اليوم كلبا ضالا فـــي الطريق . وكما انقطعت المياه الصالحة للشرب تنقطع الكهرباء ، ويبدأ العد التنازلي للموت جوعا . وعندما مر شاب يعبد الله في اي معبد حتى اذا كان الهواء الطلق واسمه «لبنان العربي» وأخوه الاطفائي اعادوه لهم جثة ، وهو لا يريد ان يموت ، ولكنهم ذبحوه عند الحاجز المسلح وتدفق الدم . وحبيبها يزورها دوما فـــي الخريف ، تعانق صدره المزروع بالزجاج المكسر المسنن فتلتحم به لانها ما زالت تحبه . وذات يوم من ايام الربيع الماضي ــ فـــي الجولة الاولى من الحرب ــ معا في السيارة ، واذا بحاجز من الاطفال يستوقفهما .. انهما من دينين مختلفين ، هو من دين الاطفال المتوحشين ، يطلبون دمها ، ولكنه ينطلق بالسيارة هادرا بالسؤال : ماذا دهاك ؟. يتكرر حاجز التلاميذ الوحوش بعـــد اسابيع في مكان آخر يتبع دينها ، يفرجون عنها ، ويقتلوه امام عينيها ، يمزقه الرصاص وتنكسر فوقه واجهة زجاجية تخترق صدره كالسكاكين المدببة . غير انه من الوفاء ، يزورها دائما .

واخوها تسلل خفية عن العيون وقد اخذ مسدسا أثريا من
عم فؤاد ، ربما بحثا عن طعام ، او هربا ، او فقدانا للاعصاب .
وفي الليل لم يعد . وكان عليها ان تهبط الى الطابق الاول حتى لا
(تنام ؟) وحيدة في حضن الخطر المحدق بالطوابق العليا . يتوتر
الصمت ثم ينفجر بالحمم . والموت مجانا . حبيبها يوسف يخفف
وحدتها احيانا ، ولكن صوت سلوى اخت زميلتها مريم يلح عبر
التليفون ان تتوسط ليقبلونها في فرقة الرقــص الفولكلوري .
واصبح «البيت» بلا نوافذ . فوق بركان وتحت زلزال اصبحت
الارض والسماء . وتنظر الى جدران الكتب التي تؤرخ لعمرها
وقلبها وعقلها وكل حياتها وتهمس «علمتني الحياة ان الهرب من
انتمائي الحقيقي لا يجدي» . انها ابنة هذه الارض وهذه السماء
وهذه الحرب . «هذا قدري» وتعلقت عيونها بـرف كتبها التي
الفتها والتي ترجمتها وهمست من جديد «وأنا ايضا شاركت في
صنع هذه الحرب» و«كانت سطوري تحمل دائما صرخة من اجل
مسح البشاعة عن وجه هذا الوطن وغسله بالعدالة والفــشــرح
والحرية والمساواة .. وكل ما يفعله المقاتلون هو انهم ينفذون ذلك
على طريقتهم .. انها حروفي وقد خرجت من داخــل الكتب
لتتقمص بشرا يحملون السلاح ويقاتلون .. أكنت أريد ثــورة
بدون دم ؟» والجواب «لا حياد في مجتمع بلا عدالة .. لا حياد
في مدينة العري والفيزون . مدينة الجوع والتخمة .. المحايدون
هم المجرمون الاوائل .. الاكثرية الصامتة هي الاكثرية المجرمة ،
انها ترى الظلم وتعانيه ، لكنها تؤثر السلامة الرخيصة على الكفاح
الخطر النبيل» وأيضا «كل عملية حياد هي مشاركة في عمليــة
قتل يقوم بها ظالم ما ضد مظلوم ما .. المسالمة هي تحريض على
القتل ، وتلك جريمة . المسالمة هي شروع في الانتحار ، وتلــك
ايضا جريمة» . واخيرا «الفنان شرارة الثورة ونبوءتها» وأحيانا
وقودها ... واصوات لا تنتهي ضجتها بين لا ونعم ، حوارهــا

الذاتي حوارنا ، وحوارنا الموضوعي حوارها . والحــوار ليس حوارا ، انه متناقضات الوعي واللاوعـي ، الاختيار والتحلل ، احدى محطات مشروع الحياة ، احدى حالات المد والجذر . هي لا «تكتب» أدبا ، انها تحيا حياة يسمونها بعــد الاكتمال أدبا . الكتابة مقاومة ، دفاع عن النفس ، وبالنشر الفوري دفاع عـن الآخرين ، مشاركة فاعلة في ساحة الحرب . وهي ليست «بطلا» مجوفا محشوا بالمنشورات والشعارات والكليشيهات ، بل هـي تبكي وتجوع وتحلم وتخاف وترتعد وتفكر بالهــرب من المكان ، ولكنها لا تهرب من الزمان . الزمان والمكان يصطرعان فيها ومن حولها. تجريد الانفعالات والاحداث يتسق مع طبيعة هذا الصراع. بعض التكرار ايضا ، وليس كله . تكرار ايام الحــرب ذاتها ، وتكرار الفرد الداخلي . اما تكرار التزيدات والحواشي والذيول فلا قيمة له ولا معنى ، فكري او جمالي . بعض الاجزاء كــان يحتاج الى عملية «مونتاج» كاملة لا تلغي الملل ولكنها تركزه .

زيارات الكائن الفوضوي الساخن المدمر تتكرر ومعها تنتشر رائحة الموت من قبل ان يحدث . موت الاشياء اولا ، ثم النباتات والحشرات فالحيوانات ، فالانسان أعلى مراحل التطور ، اكثر المخلوقات هشاشة وقابلية للكسر والحرق . يرن الهاتف وتملي مقالها الاسبوعي . يرن ثانية وتنتظر صوت اخيها دون جدوى . انه صوت زميلتها مريم ، اختها تريد الانضمام لفرقة رقص ، اما هي فقد حملت السلاح ولن تعود للعمل الصحفــي . وصاحب الكرش والخيول يضع لوحة ذهبية تحمل رقم سيارته . وجرحها السطحي الطفيف يؤلمها بحدة ، وهي تشاهدهم وقد شربوا مــن النبع المسمم بمسحوق الجنون . الكابوس داخلها وخارجها ولا منجاة الا بالحلم . بالانقطاع والتواصل . تلك لعبتهــا الفنية . تحقق نبوءة «بيروت ٧٥» كان من الممكــن ان يصيبها باليأس ، ولكنها قبلت التحدي وتجاوزت الواقع بالحلم . تم التجــاوز بالاختراق لا بالتسامي . تطورت هدايا الاطفال من البندقيــة

الصغيرة اي المدفع الى القنبلة الى ما يقتل قبيلة . وهجر صانع التوابيت دكانه وراح ينتظر عند شاطىء البحر الباخرة المحملة بلعب الاطفال الجديدة . وبالحلم تتذكر ايام السلام ، فاذا بها كانت ايام الحرب الحقيقية غير المعلنة . حين ذهبت الى مكان اشيع انه سيكون مقر الجامعة الجديدة ، فاذا بها ترى المسلحين يملأون وقت الفراغ من حراسة «الشخصية الهامة» بقتل العصافير . والمراة الصغيرة الجميلة تحاول مع زوجها العملاق عبثا ، فعضلاته المثيرة سرعان ما ترتخي ، هو الجزار . يوقظه من قلقه على الزوجة الصغيرة الجميلة رنين الهاتف . يستعيد الابتسامة ، وبعد ربع ساعة يسلم رؤوس خمسة شباب الى البك ، ويتقاضى المبلغ بفرح كالجنون .

و«الاخ» لا يعود ، الا بين تلافيف الذاكرة . في ليلة عيد ميلاده قرر الهجرة ، وكان حديث السهرة حول السلاح، والبعض سخر منه لانه لا يقتنيه . قال لها : لا مكان لنا في هذه المدينة . كانت تؤمن بأن القلم اكبر من الرصاصة فلم توافق . لم «يغادر» بعدها ، وكف عن حديث الهجرة «وان كان قد ولد في وجهه تعبير ناء .. كانه سافر وانتهى الامر .. كانه هاجر ولم يعد هنا» . اين هو الان ؟ رحل الى الابد ؟ اذا كان «الشرطي» قد دافع امام الشباب «عن ما لا يدريه تماما» فنقلته احدى المصفحات الى براد الجثث ولم ير صورته في اليوم التالي تزين عمود الوفيات . الهاتف يرن اخيرا . اخوها في السجن . متهم بحمل سلاح غير مرخص !! انضحك ام نبكي يا بيروت ؟!

العم فؤاد وابنه امين دولة داخل الدولة ، او بيت داخل البيت . الثروة والنياشين والعز القديم والاصول . وعدم الهرب يبدو من الاصول ، ولكنه في الحقيقة خوفا على الثروة من اللصوص ، اما ما يذهب مع النار فلا يخلف سوى الحسرة . ولا فرق بين الشيخ ابن الخامسة والثمانين والشاب اليافع ، كلاهما

مومياء محنطة من عصر مضى . وتسرق مذياعهما وتمضي . كما الحلم والتليفون وسيلتا الاتصال بالداخل والخارج ، كذلك الموجات السرية في الراديو . ترقب الحرب من الداخل ، من احشائها السرية . يأمر الضابط بمهاجمة قناص في مكان ما ، يتظاهر المأمور بعدم السمع حتى لا ينفذ «اقتلوا القناص» والجواب «سيدنا لا أسمعك» يصبح الحكم ـ بفتح الكاف ـ طرفا ، وينتصب لها المتنبي صارخا : وأنت الخصم والحكم . تتوالى الموجات والاصوات وتتساقط الاقنعة . حوصر البناء «ولم نجد احدا» قتل اطفائي وعطلت ملالة و«الرصاص طائش» . خطفت سيارة الاطفاء ، وسيارة الاسعاف ، والمصفحة . انقطع الاتصال. البلاغ عن خطف عشرة والامر ليس هناك خطف . سوسو وكوكو يتكلمان ايضا . الهجرة بدلا من حياة الكلاب . يقال ان هناك جوع . والزوج يفتي بالمؤامرة . والعشيق يعرف الزوج جيدا ، كذلك «الزوجة» . والفرق بين جنون الدم وصرخة الحق خيط رفيع ضيعته الاطراف كلها ، ولكن كوابيس الجياع ليست أضغاث احلام ، انها انفجارات هوجاء لقضية عادلة. والطبيب الذي يأتونه كل يوم بعشرات الجثث يأتونه اليوم باطفائي مبتور الذراع والقدمين ، لذلك قرر ان يصعد الى سطح المستشفى ليعمل قناصا . وزوجته تعلم انه قد يطلق النار على رأسه بعد اول صيد . وكريم يرى والده مغطى اليدين بالدم ويسمعه يتحدث عن عدد الذين قتلهم ، ويذهب كريم مع اطفال الحي الى محل لعب الاطفال ليسرق اللعبة التي اشتهاها طول عمره . تعثّر الاطفال في الخروج من فجوة الزجاج، سد احدهم الفجوة بجسده الممزق، امام كريم فاصطاده القناص .. كعصفور .

يزورها يوسف بصدره المفروش بالزجاج المكسور ، تلتحم بدمه . تذهب معه الى شاطىء البحر . نشاهد معهما صيادا قادما من «بيروت ٧٥» والرمل في الساعة المدهشة لا يكف عن الانزلاق . وتقرأ اعلانات الرعب : من فلان في المنطقة كذا الى

فلان او فلانة في المنطقة الاخرى نحن بخير اطمئنوا . الزمـــن الرديء . عصر الفضاء . عصر الغروب والليل . وتهرول الى مكان الحيوانات الاليفة . وفي الظلام ترى «مصير اولئك الصغار خلف متاريسهم الذين أقنعهم اصحاب الدكاكين بالموت من اجل مثـل عليا ليست اكثر من زبد لغوي يخفي خلفه مصالح اصحـــاب الدكاكين ، المتنافسة في حالة السلم ، ولكن المتضامنة في حالة الحرب» . ما اشبههم بحالة الحيوانات الاليفة ، ترى فيهم وجهها في المرآة ، ترى مدينتها ؟ فتحت لهم ابواب السجـــن ، كسرت نافذة الدكان ، ولم يهرب احد .

تذكر يوم ماتت ام امين فذهبت الى موعد يوسف متأخرة . لم تفسر ولم تعتذر . باشرت خلع ثيابها ووضعت رأسها عند باب الخروج وقالت له : تعال . والقناص يشعر احيانا بحالة بطالـة عندما ينتشر الخوف . والقناص يرى رجلا شجاعا او جائعا او مغامرا فيقتله ، لكنه قتل نفسه ، كأنه ينظر في مرآة حين رأى وجه القتيل . والرصاصة التي قتلت رغيف الخبز والكلب الضال والاخ الشقيق ، تقتل الجنين في بطن امه وهي تجمع الثيـــاب المنشورة . والرصاصة تجيد طريقها الى ارفف المكتبة . تتمنى لو وصل اللصوص ، بدلا من النار . وسلوى تريد الاطمئنان على مستقبلها في الرقص . والكذب سم قديم جديد ، اصبح وبـاء الاذاعة والتلفزيون والصرف . ونادبا ترحل مع أطفالها الى اوروبا «فالارض لمن هو على استعداد للموت من اجلها دوما» . والبعض متضايق من الاحداث لانها أثرت على الحركة السياحية .

وتقرر الخروج . تنتظر المصفحة التي ستنقلها الى مكان آمن . تنتظر . وتأتي المصفحة ، أبعد قليلا من الباب ، تنهمر القذائف والرصاص وتعود من حيث اتت . تنتظر . لحظة الانتظار الطويلة كالابد تتساءل «هل يمكن ان يحدث هذا كله لمجرد شجـــار بين الذين يفضلون مناداته عبر مئذنة او كنيسة ؟ لا .. لا .. لا ..

هذا قناع للشجار الحقيقي .. لماذا لا يواجهون الحقيقة كما هي بدلا من اتهام محمد وعيسى بالشجار؟ لماذا لا يعترفون بأن الشجار ليس على امتلاك قصر من سحاب في السماء وانما على امتلاك ناطحة سحاب تعلو حتى السماء» . والحيوانات لا تقفز من اقفاصها المفتوحة . لحظة الانتظار الطويلة كطريق مجهولة ولانهائية ، تتساءل عن مغامرة الموت ، كجزء من مغامرة الحياة . تأخذ السيف الاثري لعم فؤاد وتهرب الى الحديقة ، وتلتف بالعمود حالما انهمر الرصاص . لا تموت . تسرق الخطو الى جيرانها من الحيوانات الاليفة وتلتف بالظلمة ، ولا تموت «المهم ان يكون في موتي ما يجعل الكون اكثر انسانية . موتي في هذه اللحظة سيجعل الشارع اكثر عفونة» وايضا «المهم ان يموت الانسان موتا له معنى ، والاهم ان يسبق ذلك الموت حياة لها معنى .. الانسان الذي يموت صدفة ، يصبح قاتلا او قتيلا ــ كأي خروف ــ وليس شهيدا» .

والممثل شبيه الحاكم في محنة حقيقية . لو رآه المسلحون في مكان ما لقتلوه . ولم يعد يستطيع ان يضع قناعا على وجهه ، فالاقنعة احتكار للمسلحين . وعليه ان يقبل التمثيلية الاخيرة ، ان يطل على شعبه ويلقي فيهم خطابا ، مهما كان لا يعرف القراءة والكتابة ، فهو موعود من ساحر المملكة ان يحوله الى سمكة . وتشاغلت بجمع اشياء يوسف وتذكاراته الصغيرة ، اوراقها الحميمة ، في حقيبة يمكن حملها معها الى المصفحة اذا اتت . اما العم فؤاد وأمين فراحا يجمعان الفضيات والذهب الاثري في حقائب . تشرب كأسا معهما فتسافر الى لندن وعذاب التشرد والجوع ، اما هما فيدخلان الحقائب . واخوها لن يطلق سراحه بسهولة لان الدوائر الحكومية معطلة . مصيدة الحياة كمصيدة الموت كلاهما مصيدة . وتبحث عن اشياء يوسف الصغيرة ، من بينها صورته وهي تطلق عليه الرصاص . وتلمح اول الكلاب يخرج من قفص دكان الحيوانات الاليفة كأنه انسان «خرج على الناس

شاهرا سيفه» لانه لم يجد القوت له ولابنائه . وتنتظر الصفحة . سئمت قطع الانتظار بنشرة اخبار ابانا الذي فوق قمة الهرم، ورات مذيعي التلفزيون يطلقون النار من شاشاتهم على كل الناس في جميع البيوت . ورات المغترب القادم من بعيد لزيارة ارض الوطن وهو يدخل الهولي اي إن . رات اكياس الرمل في استقباله ، والهباب الاسود يغطي كل شيء كأن البلد في حداد فولكلوري . واختطعه طائر الرعد ليشاهد الاطلال الجديدة وليشهد انها أكثر روعة من أطلال صيدا وبعلبك القديمة . سأل المغترب : هل انا في لبنان ؟ اخبره طائر الرعد انه في تل الزعتر والكرنتينا وبرج البراجنة . وعندما طلب من المراة الحامل طعاما اعطته رغيفا معجونا بالشوك ومغطى ببقع الدم . وعندما جاع ثانية سلخ له دليله فخذا بشريا من احد اقبية التعذيب . وعندما هبط في شارع الحمراء فوجيء بأن مسرحية «الازدهار» قد انتهت ، بعد رواجها المفتعل عدة أعوام . وفي المطار خطف المغترب طائرة طلب من قائدها التوجه الى كوكب آخر غير الارض .

ويصل ، طبعا ، الرجل العجوز المسمى «العيد» والتقى بالمراة الغريبة الاطوار فسألها :

«ـ ايتها السيدة ، ايتها السيدة ، كيف تقضين لياليك الان ؟

- على الشاطىء كسرت علبي الليلية وتركتها كعلب السردين الفارغة الصدئة .. اني أراهن اليوم على مستقبل آخر .
- ايتها السيدة ، ايتها السيدة ، اخشى ان تكون هذه هي النهاية .. انك لم تعودي جميلة .
- لم اكن قط جميلة . لا جمال بلا عدالة . كنت قناعا جميلا وها انا أخلع قناعي ، واخلع مجوهراتي وفرائي وقفازاتي واغسل وجهي .. ولو بالدم .
- ايتها السيدة ، ايتها السيدة ، لقد ضيعت دورك .
- لقد رفضت دوري كراقصة اولى في كابريه الشرق الاوسط ..

من رمادي قد اخرج ، من نهر الدم قد اتطهر ، انها فرصتي الوحيدة لاكون ولأنجو ..

- ايتها السيدة ، ايتها السيدة ، اين فندقك الوثير الأرائك لأنام ؟
- الوطن ليس فندقا .. في زيارتك المقبلة آمل ان تقيم بيننا دائما .. وتصير مواطنا في مملكة الفرح .. مملكتي .
- ايتها السيدة ، ايتها السيدة ، الى اين تمضين ؟
- الى حيث أنجو او اموت » .

وتعلق الكاتبة على هذا اللقاء «تراها تنتحر ــ السيدة بيروت ــ ام تخلع اقنعتها لتخرج من رمادها جديدة كطائر الفينيق ؟» و«كل هذا الصخب والعنف (ولا علاقة للتعبير برواية فوكنر) كل هذا الصراخ ، اكان احتضارا او ولادة ؟» . ويظل السؤال في عيوننا وبرقابنا ، معلقا .

وتقتحم احلامها الليدي ماكبث وقد تقمصت وجهها في المرآة ، ولكن الجان ، فوق السطح ، لا يأكلها . تستعيد سرير طفولتها الخشبي الصغير وأشياء يوسف الصغيرة وتبكي بحرقة. تهتز ، ثم يتوقف كل شيء فجأة . اكان حلما ؟

طقوس الدم تغزو دكان الحيوانات الاليفة . خرجت من الاقفاص ومزقت ديكورات الواجهة وجرحت بعضها بعضا و«كما على الارض ، كذلك في البحر .. انهم يقتلون السمك ايضا .. اليس كذلك» . وقردة العم فؤاد وامين في الحديقة جائعة ، والخادم لا يجرؤ على تسديد فاتورة حياته باطعامها . اما هي ، فرغم الصراخ ، فلن تذهب . تجتر رؤية حروفها وقد تحولت الى رجال مسلحين ، فلماذا تخاف ، انها تقاتل . ولماذا يحزن بيجماليون حين نطق التمثال ؟. واكتشفت اخيرا اشياء يوسف الصغيرة ، في المكان الذي حدده حلم الليدي ماكبث تماما ، تحت الغطاء العتيق . وتشرع في الصلاة للحب .

وبائع الادوات المنزلية لم يكن غنيا ولا فقيرا . هذه الايام

كلما جاء بغلّته استوقفه الحاجز واخذ ما معه . قرر شاكر غلق المحل وفتح حاجز . والقطة تضع طفلها في دكان الحيوانـــات الاليفة ، ولكن بقية القطط في القفص تسارع بالتهامه .

وكما تعرفنا على الزائر العجوز «العيد» وقبله السائـــح المغترب ، نصادف زائرا عتيدا اسمه «الموت» برفقة طفل صغير يشعر بالبرد والجوع فيستريح على صدر الشيخ وهو يروي له حكايات في المدينة التي ارهقته حتى انه يفكر في اعتزال المهنة. ونقرأ في دفتر حساباته عشرات المفارقات والمفاجآت المسلية في الطرق القصيرة ولكن الغامضة الى القبر . وكلها تصوغ معنـــى الصدفة ودلالة الحرب . كان الطفل الجائع البردان قـد مات ، ولكن الموت نفسه من فرط العذاب كان يطلب المـــوت «وكانت العاصفة قد قذفت ببعض القبور الى الشارع المجاور ، وصار الرصيف قبرا كبيرا مفتوحا» .

كان السيد الموت قد زار البيت ليلا، فعندما صحت صباحا، رأت العم فؤاد على مقعده بالردهة جالسا كتمثال جليل يشع من عينيه نور مظلم ، مرتديا ثوبه العثماني العتيق وقد ملأ صدره بالنياشين الرفيعة . وكان ميتا . وانتهزت الفرصة وقالت للعم فؤاد كل ما لم تقله في حياته . وراحت تشرح له مأساة التناقض بين الفن والعنف ، بين الفن والحزب كأداة للتغيير ، بين الهدف المشروع والوسائل المشروعة وغير المشروعة . وقد احسن العم فؤاد الانصات .

بمناسبة الموت تفتح لنا ابواب برادات الجثث ، وابـــواب المقابر ... حيث لا تصبح هذه «الاماكن» بعيدة عنا كما كانت في زمن السلم ، بل لا تصبح مجرد اماكن ، انها احد عناصر «الحياة» الجهنمية . وكدفتر حسابات السيد الموت وحوارات السيد العيد ومقابلات السائح المغترب ، فاننا نلتقي في براد الجثث ومقابرها بالموتى يتكلمون .. تتمزق الاقنعة كما فعلت الموجات السريـــة

للاذاعة ، وتظهر البطولة نذالة والشجاعة صدفة والغرام خيانة والشعارات ثورة مضادة والطائفية تجارة رابحة ، والعشائرية تجارة أربح ، والوطن دكان اشهر افلاسه ومعروض في مزاد اللئام ، والموت لا يعرف هوية .

و«كانوا ثلاثة اصدقاء

اوقفهم الحاجز الاول من المسلحين

استبقى المسلحون احدهم وكان مسيحيا وقتلوه ، واطلقوا سراح الاثنين الباقيين

تابع الاثنان سيرهما . استوقفهما حاجز مسلح آخر .

استبقى الحاجز احدهما وكان مسلما وقتلوه ، واطلقوا سراح الثالث ...

الثالث كان يهوديا ويحلم كل ليلة باسرائيل . استوقفه حاجز ثالث ، فانضم اليه» .

مشهد ، هو الرواية كلها ، هو الهوية الضائعة للموت وجنون الدم ، هو الجواب الشامل للسؤال المعلق ، هو ايضا جواب السؤال الجديد .

وصديقتها التي اشترت قطا سياميا تعويضا عن غرامها بالرجل المتزوج الذي لن تلد منه ، تصبح الان طبيبة تولد النساء بفرح وتصنع تمثالا طينيا لطفل ، تشعر معه بالمخاض ، وتلده . ورغم صراخ امين وذهول الخادم ، فان جثة العم امين تنتقل – حسب الاصول الجديدة – الى صندوق القمامة . ويتحول البيت الى أطلال ، والكتب الى رماد ، وتعوي . وتهرع الى موسيقى يوسف المسجلة على شريط ، تلاشت ذبذباته وامتزجت بصوت الرصاص . وشعرت هي براحة أفعى خلعت جلدها القديم .

والبحث عن اخيها شادي يفتح السقف في عينيها ، ويقذف بوجوه خمسة من المسلحين يلقون عليها جثته في كيس ، ويطلبون محاكمتها لانهم كانوا يطلقون الرصاص حدادا على مصرع احد

اصدقائهم فأصابته رصاصة خطأ .. وهي المسؤولة عن ازعاجهم بمصرعه وبالرصاصة المهدورة ولانها سمحت له بالسير أعزل ، بينما الارصفة والشوارع لم تخلق للمشاة العزل من السلاح . وظلت تموء وتعوي . والحيوانات الاليفة تفعل اكثر من المواء والعواء ، انها تنفجر وتحطم . ولا مفر من دفن الجزء المعفن من الماضي . وفي الخارج يلعبون كرة السلة ، والكرة قنبلة يدوية. ونديم سبق ان منح سليم دمه ، ولكنه الان فتح حاجزا لحسابه الشخصي لا لحساب القضية . وهو الان يطلق النار على سليم لانه من الدين الآخر ، فينزف دمه ، هو بالذات ! بينما الشريكان اللذان لم يدفعا مرتبات نديم وسليم يجرعان كؤوس الويسكي في الشرفة ، ويشربان دم الاثنين بلا توقف . وشادي اخوها لم يمت ، كان لا يزال بالسجن حين فتحه المسلحون ، وهرب على سطح باخرة «بعيدا» كما قال ، الى «اسرائيل» كما لم يقل ، بل كما قيل له انها الملجأ والملاذ . لم يكن اسمه في قائمة الركاب . اعلن المحقق الاسرائيلي ان شادي من الارهابيين «فقط لحظة أن اطلقوا عليه الرصاص وعى انه كان مذنبا وان الأوان قد فات .. وأن الود الاسرائيلي هو ابتسامة على شفتي مصاص الدماء ، يخفي خلفهما اسنانه و .. وفات الاوان» . وفقد المذيع «صوته» (كمذيعة رحيل المرافىء القديمة ؟) راح يموء كأي خروف في بقية القطيع . وتنتصب امامنا المانيكان ــ كجثث المقابر والبرادات ــ لتروي لنا حكاية شارع الحمراء ، حكاية بيروت ٧٥ و٦٥ ، حكاية مجتمع الاستهلاك والسمسرة والترانزيت وأثرياء العرب والجيل الضائع بين بلاد الشمس المحرقة وبلاد الثلج والضباب ، بين أقبية الظلام وقمم الجبال ، بين الاكفان والعري. واخيرا جاء من ينقذ السيد الموت من الموت تعبا، عرض عليه، تأسيس شركة مساهمة «التكنولوجيا الاميركية والتخلف العربي في خدمتك معا. الكومبيوتر المستورد والامراض المحلية سيتحالفان».

وراحا يؤسسان برامج الشركة واساليبها في الرزق الحـــلال والدخل المشروع بلا ارهاق . المشكلة الوحيدة ان الموت بـــدا اخلاقيا اذ هو لم يفرق في الماضي بين غني وفقير ، ففوجيء بأن مهمة الشركة هي قتل الفقراء . وعندمـــا استيقظت على صراخ امين كان الخادم قد مات ، وهو يمسك بيده على الموزة التي قرر اطعامها للقردة . واصبح الجحيم هو الآخرون ، لا كما يقـــول سارتر بل كما يتجسدون في «امين» . يخشى من السارقين على المجوهرات ، وهي تخشى من النار على الكتب . النار الحقيقية والكتب الحقيقية ؟ ام النار الاخرى والاحرف التـــي استحالت مقاتلين ؟ انه الجحيم ، وقد استحال شادي الى ميداس اللبناني، وسقط يوسف في بئر عميقة ، والمستشرق يجلس مع سيـــد القصر في الشرفة المطلة على لبنان بأكمله ، ولا يرى في الكأس ما رآته خاتون البصارة ، وانما كل ما هنالك شجار بسيـــط بين عيسى ومحمد . وبين صور الحرب المعكوسة على سطح الكأس الدامية ، وعدسة المنظار المكبرة ، تنكشف ورقة التوت التـــي تغطي ما بين فخذي المجتمع والنظام .

وفي غمرة احتفالات المدينة بعيد الميلاد ، يصل المسيح ، كما سبق له ان حل ضيفا على دستويفسكي وكازنزاكس وعشرات من ضمائر البشرية ومخيلتها المبدعة على مر العصور . ويقتلونـــه ـ هذا الفلسطيني ـ يصلبونه من جديد ، ويتابعون في بيوتهم الاحتفال بعيد ميلاده المجيد . وشادي الذي يأتي ولا يأتي ، لا يتردد في اقتراح «اخته» طبقا جديدا لزعيم الدكانة المسلحـــة المندس وسط الثوار . تسللت الى دكان الحيوانات الاليفـــة لتشاهده للمرة الاولى ، صاحبها الهارب اتى . ناداها بأسمائها واحدا واحدا . هجمت عليه الكلاب فلم تترك حتى الهيكـــل العظمي . ولا زالت تنتظر غودو ، او المصفحة التي ستنقلها من هذا «البيت» المشتعل .

ولكنها التقطت «المسدس» اخيرا وحملت السلاح ، وصوبت

نحو هدفها خارج النافذة ، فصرعت كلبا . لا يهم ، فالاهم انها «فعلت» ذلك للمرة الاولى . المسدس في يد والقلم في اليد الاخرى ، ولم تعد تدري أيهما المسدس وايهما القلم ، ام هما شيء واحد من قطعتين . واحترق البيت تماما . واخيرا لاحت المصفحة ، دخلتها ومضت الى لا مكان ، ولكن في قلب الزمان ، لذلك نسيت بها الحقيبة البرتقالية الصغيرة . وعادت اليها في رحلة جنونية لا تصدق . وها هي ذي تبدو من الخارج نازفة ومرهقة ومجروحة اليد والأذن «في الداخل أقف على نقطة الصفر ، حيث الافق من جديد بلا حدود ، والاحتمالات كلها ممكنة ، والرغبات الحقيقية مطلقة السراح من جديد» . حاول (الفارس) ان يمسك حقيبتها ويجذبها الى الفندق . قالت وهي صوب الشاطيء : لست ذاهبة لانتحر في البحر ، لدي موعد هناك . ولم تكن تكذب . فتحت الحقيبة وسكبت اوراقها على الصخر ، جثة يوسف الممزقة والمسدس . رمت الجثة في البحر وتأملت الموج يطبق على الذكريات ويلاشي الماضي . وحين رأت على الطرف الآخر من الصخرة يوسف جالسا يحرك شفتيه كأنه يناديها أطلقت عليه الرصاص واحتفظت بالمسدس «لا مفر من الرصاصة حين لا يتركون امامك اي حل آخر» . غيمة واحدة تمطر ، والشمس مشرقة (ثانية ، كما قال همنجواي) «وشعاعها النفاذ يمتد كدرب مضيئة .. واشعر انني اضع قدمي على اول هذا الدرب» . وتنتهي الكوابيس ليبدأ الحلم . حكاية الحفيد لجدته «كي تستيقظ» وليست حكاية الجدة للحفيد لينام . حكاية لولو التي طلبت من الملك سليمان ان تعرف هوية والدها الحقيقي. وحين قال لها انه بحار اميركي قالت ان امها أخبرتها بشيء آخر. وفي مجلس السحر الملكي أفتى ساحر الشمال بأن والدها محارب من آخر كتيبة في الجيش الصليبي ظن ان الحرب لم تنته بعد ، فهو يقاتل حينا ويختبيء في الجبال حينا آخر . أم لولو اعرابية

بلغت اكثر من الف عام من العمر ، اخبرتها ان والدها ليس بحارا اميركيا ولا صاحب كازينو القمار ولا شاعرا ولا مجنونا ، وان لها ٢١ اخا غيرها من هذا الاب الواحد ، مشتتون . والتقت لولو بشاب غريب احبته وحملت منه ، وغضب الملك سليمان لانها تعهدت بعدم الانجاب فقرر اجهاضها وقتل زوجها . ولكن لولو تمردت واعلنت العصيان في احد ايام نيسان ١٩٧٥ اعتصمت بجنينها وقاتلت مع زوجها رجال الملك ، ووقف الى جانبها البسطاء والاطفال والشعراء الجوالون . اصيبت مرارا ، وبترت يدها اليمنى واحترق شعرها ، ولكن الجنين كان يكبر في احشائها . في الشهر التاسع لم تضع طفلها كبقية الامهات لانه لم يكن كبقية الاطفال . غير ان زوجها طمأنها «طفلك ليس عاديا .. وحملك له قد يستمر تسعة اشهر او تسعة اعوام .. المهم الا يجهض .. وهو لن يولد مرة ، بل سيولد اكثر من مرة في اكثر من مكان .. وسيولد بالذات حيث لا يتوقعون مولده» . وحمل الحفيد ــ بعد ان نامت الجدة ؟ ــ رشاشه وغيتاره «وانطلق في الليل كي يساهم في شروق الشمس» . ولم تتم رواية «كوابيس بيروت» رغم ذلك ف «مشاريع كوابيس وملاحظات لاضافتها او الاستفادة منها وقت كتابة الرواية» هي الخاتمة الفنية المفتوحة.. والتي تحتاج منا الى وقفة من البداية .

- ٣ -

لم أعمد قط في الفقرة رقم (١) الى تلخيص الرواية كما قد يتبادر الى الذهن ، ولم أحاول مطلقا ان اقوم بمونتاج لأحداثها . بل لعلني جربت «قراءتها» باقامة معادل نقدي للعمل الفني .. اي انني رصدت فحسب أدوات التعبير وأحصيت فقط عناصر

الشعور ورتبت معالم التفكير في نسق يسمح لي الان بالتحليل والتركيب .

وقد سبق لي ان قلت ان الرواية لا تؤرخ للحرب ولا تعكسها على وجدان الكاتبة في مجرى اللاوعي ، كما قلت انها رواية بلا بطولة الا اذا اعتبرنا الصراع بين الزمان والمكان هو البطل . وقلت اخيرا ان الكوابيس هي فعل من جانب اختيار ما لمشروع حياة ، يتجلى في«حالات» لا في شخصيات ، بتتابع الانقطاع والتواصل. وحان الوقت لامتحان هذه الفروض التي تبعد «كوابيس بيروت» عن التسجيل التاريخي والتسجيل السياسي على السواء لتقتحم بنا معالم ما سأسميه منذ الان بـ «الملحمة السوداء» او الرواية الملحمية السوداء . وهي تجربة فريدة حيث تتجاوز الكاتبة مكامن التحدي في تحول نبوءتها «بيروت ٧٥» الى واقع ، بأن تحول الكابوس الى حلم فيستحيل التحقق نبوءة جديدة . ويظل الفعل الروائي في حالة حضور دائم ، حتى اذا انتهت «حربهم» على نحو ما ، تبقى «حربها» على نحو آخر .

ما هي ادوات غادة السمان في «التعبير» قبل ان نتعرف على تجسيداتها للشعور ونتعامل مع عناصرها في التفكير ؟ الحق ان تقسيم السؤال بهذا الاسلوب هو اقرب الى المجاز ، لان تخطيطات العمل الروائي كفعل ليست مفارقة لعفوية التجربة الانسانية ذاتها .. ان حيوية الفعل في «كوابيس» وديناميكيته ، هي ثمرة التوحد الصوفي بين الذات والعالم ، حيث تصبح سيولة العلاقة بينهما نتيجة الديمومة المستمرة في الانقطاع والتواصل على السواء ، نتيجة الصيرورة والتحول ، بحيث يصبح الفكر هو الشعور والشعور نفسه اداة التعبير ، يصبح الانفعال هو الفعل، فنا وسلوكا معا .

اي انه كما يصعب الفصل بين عالم الرواية ، عالم الكاتب ، العالم الخارجي ، فانه يستحيل الفصل بين التعبير واداته ، بين

الشعور وتجلياته ، وبين الفكر وصوره . اننا فعلا بصدد «حالة» فريدة ، روائيا وانسانيا .

اين الحدث الروائي ؟ اين الشخصيات الروائية ؟ اين تطور هذا وتلك ؟ يمكن القول بأن لا شيء من هذه المسميات في «كوابيس بيروت» . هناك مجموعة لا بأس بها من «الحوادث» ولكن ليس هناك حدث تتمحور حوله هذه الحوادث وتتطور به من البداية الى النهاية ، بل ليس هناك الكريشندو الذي يصل الى ذروة . لا شك أن هناك اشخاصا عديدين ، ولكن واحدة منهم ليست شخصية روائية تتأثر وتؤثر بالسلب والايجاب وتؤدي بها التراكمات الكمية الى تغير كيفي .

مع ذلك ، فنحن امام حدث ليس روائيا ولكنه في الرواية وخارجها على السواء ، هو الحرب . وهناك شخصية ليست خيالا روائيا ، بل هي واقع موضوعي وذات معا ، هي الكاتبة . هناك ايضا زمان ومكان يستحيلان احيانا فيتقمص كلاهما روح الآخر وأحيانا شكله .

صياغة «كوابيس» اذن هي اولى ملامح الفعل الروائي والانساني معا . بالقطع ليست «يوميات» ولا علاقة لها بهذا النوع من الادب . وانما هي صياغة «شكل» الفعل من داخل الموقف : فرد محاصر . يكتب . يقاوم الموت . موت النفس وموت المدينة وموت العالم . لا «يصف» شيئا ، بل يقاوم . روايته هي المقاومة ذاتها وليست تسجيلا لها . والمقاومة لحظات متصلة ومتقطعة في آن . لحظات الداخل ليست مرادفة للحظات الخارج ، بل مفارقة لها ، قد تتقاطع ، ولكنها لا تتوازى ولا تتقابل ، الا كما يلتقي صدر الافق بصدر البحر في عناق اللانهاية . والفرد الذي يقاوم كيان اجتماعي وذات كالبصمة ، مجموعة ذرات سابحة في فضاء الوحدة رغم الانتماء . والمجتمع الاستهلاكي يطارد ابنته المتمردة في نقاط الضعف وينفذ من الثغرات . الكوابيس ابنة بيروت لا ثمرة بطن غادة وحدها . من

هنا جمعت الرواية بين دفتيها مهرجانا للمفارقة ، لم تجمعه رواية واحدة من قبل . من هنا كان الانسياب والتدفق والجمـــود والتمزق والخاتمة السائلة عن نهاية .

على اننا نقع في خطأ فاحش وفادح الثمن اذا تصورنا للحظة واحدة ان الراوية يساوي الاسم المكتوب علـــى غلاف الكوابيس كمؤلف . الراوية ليس راوية ، انه نقط الفعل بضمير المتكلم . ولكنه الفعل وليس شاعر الربابة . لذلك كانت الخامات الاولية للرواية من أعسر المهام . كان على الكاتبة ان تبحث عن «موادها» من كينونة الفعل المستقل والمنصهر معا في العالم الواقعي .

على صعيد المكان اختارت : دكان الحيوانات الاليفة ، المعادل الموضوعي لمجتمع الاستهلاك . الدكان حقيقي كالحقيقة ، ولكنه في الرواية اكثف من الحقيقة ، هو اختراق لأحشائها . برادات الجثث والمقابر يوجزان مجتمع الحرب والسلم الاخير ، تنشب الحياة اظافرها في الموت فتحيله الى مجتمع آخر كالاستهـــلاك وكما في السماء كذلك على الارض . البيت المطهم بالاوسمـــة والنياشين والفضيات الاثرية والقردة والخادم والعم فؤاد وأمين ، هو احدى واجهات المجتمع نفسه وقد كتب عليها اسم الماضـــي بالنيون الذهبي . طوابق البيت الثلاثة بمحتوياتها وخصوصـــا المكتبة والذكريات .

على صعيد الزمان تبدو الرواية وكأنها مجموعة اشارات او ومضات لبضعة ايام ، ولكنها من خلال استحضارات الوعـــي ليوسف وصديقات الذاكرة والتليفون والموجات السرية للاذاعـة والسيد العيد والسيد الموت والمستشرق والمسيـــح وعشرات غيرهم يستحيل الزمن الموضوعي والزمن النفسي معا ليصبحان زمن الازمنة .

والصراع الروائي يدور بين الزمان والمكان ، لا كمعان تجريدية او فلسفية ، بل كتجسيد فني للصراع خارج الرواية . المـــوت

يصبح مكانا والصدفة تصبح زمانا ، الكتابة تصبح مكانا والنجاة تصبح زمانا ، البصارة تصبح زمانا والبك يصبح مكانا . العم فؤاد يصبح زمانا وأمين يصبح مكانا والخادم بين بين ، والقردة؟ يوسف يصبح زمانا والحقيبة تصبح مكانا ، والبحر ؟

والكاتبة داخل الرواية (وخارجها ؟) تحيا . تكتب . تقاوم . والصراع بين الزمان والمكان يدور داخلها (وخارجها ؟) فيحقق الفعل الروائي اختيارها ، وينجز الاختيار مشروع حياتها ، وتتابع حالاتها دون ان تتوقف لحظة في برج المراقبة . انها تفعـــــل وحسب . فعلها فينا هو الرواية التي جاءتنا اخيرا في صيغتهـا النهائية «ملحمة سوداء» من موجات هادرة بالفعل وفعل الفعل.

ما هي معالم هذه الملحمة التي تعد ـ رغم الهنات الجديرة بالتدارك والمراجعة ـ اضافة مهمة الى فننا الروائي وتجربتنـا الانسانية ؟

ليست هناك شخصيات روائية . هنـاك الكاتبة وحدها . فرد . كان من الممكن ان يكون المونولوغ الداخلي هو أداته التعبيرية الرئيسية . ولكنه لم يفعل ، رغم نقلات الفـــلاش باك من حين لآخر ، نقلات من شأنها تكثيف الحاضر اكثر من رغبتها فـــــي حضور الماضي . لم يفعل ايضا ، رغم وثبات الحلم من آن لآخر، وثبات من شأنها تأكيد نسبة الحاضر اكثر من رغبتها في حضور المستقبل . ليس هناك اختلاط للأزمنة ، ولا للضمائـــــر ، ولا لمستويات الوعي ومجرى الشعور ، لسبب بسيط هو ان هـذا الفرد في هذه الرواية ـ اي الكاتبة ـ ليس مركز الكون كما كان الحال في الرواية الاوروبية «الحديثة» . كوابيس بيروت لذلك ، ليست يوما في حياة يولسيز وليست اياما في حياة روكانتـان وليست اياما وليالي في حياة «الغريب» . تنتفي عنها صفـــة «اليوميات» شكلا وموضوعا ومضمونا ، فنا وفكرا ، لمجـرد ان الفرد فيها لا يؤرخ لداخله من جهة ، ولا يتذكر من جهة اخرى . ليست هناك مسافة بين الانا والخارج ، حتى تستطيع الهيمنة

على الداخل في تيار الوعي ، فالذات هنا والآخر وحدة جدلية لا سبيل لرصد ذبذبات صوتها بمعزل عن الصدى بل الصوت الآخر. ليست هناك مسافة سيكولوجية ، تمنحها مثلا فرصة «الاعترافات» . وليست هناك ايضا مسافة زمنية بين الكائن والذي كان بحيث يصبح «الخارج» هو سيد الزمان والمكان ، اي يصبح التأريخ هو سيد السرد الروائي .

ماذا يكون «الفرد» اذن في الرواية ، وكيف يكون ؟ منذ البدء هو لا «يدير» أحداثا ، وبالتالي فهو ليس «مركزا» ولا «قطبا» للكون الفني . حضوره هو الفعل ، وفعله هو الفكر . بذلك تخرج الرواية على الفور من الاسوار التقليدية ، ولكنها لا تدخل مطلقا الى أسوار جديدة مطروقة ، اية أسوار .. فحضور الذات في العالم ، ليس اجترارا حلميا او كابوسا لذكريات الامس القريب او اعترافات الامس البعيد او تماسا مع مركبات وعقد الامس البعيد البعيد . انها «مواجهة» فرد للعالم ، مواجهة حرة وحارة ومباشرة ، مواجهة صراعية متفاعلة شقها الذاتي هو الصيرورة ، وشقها الموضوعي هو الديمومة . بين «الكينونة»ذات الخصائص النوعية المستقلة نسبيا ، و«الموضوع» ـ اي العالم الخارجي الاكثر استقلالا والمميز اساسا بالشمول ، تدور رحى الرواية ، كوابيسها ولا اقول أحداثها .

والفرد في «كوابيس بيروت» ليس رمزا كما هو الحال في بعض الروايات الواقعية كعجوز همنجواي ، والعالم ايضا ليس رمزا كبحر الكاتب الاميركي . الفرد ايضا ليس تجريدا كما هو الحال في روايات كافكا ومسرحيات بيكيت . الفرد حقيقة وان تكن نسبية ، الفرد واقعي وان يكن جزئيا ، الفرد ملمح في وجه جيل وشريحة من قطاع طبقة وتفصيلة في مجمل وطن وجزء لا ينفصل من كيان امة ، ولكنه في النهاية ـ أقصد في الرواية ـ هو الفرد اولا واخيرا .

ولان حضوره هو الفعل ، فهو حضور اختياري واضطراري معا . انه محاصَر بما لم يصنعه كليا ، ولكنه شارك في صنعه على نحو من الانحاء . ليس طرفا مباشرا في الصراع ، ولكنه فريق على نحو ما . كان يعلم بما سيجري ، وعلمه موثق في رواية سابقة ، ولكنه لم يستطع بروايته او بغيرها ان يحول دون ما يجري . وما يجري ليس خيرا كله ، ولكنه ليس شرا كله حتى ياسى على تحقق النبوءة . مجرد «حضوره» في المكان (والمكان هو الآخر ليس رمزا بل حقيقة مطلقة ، هو الارض) هو اختيار للزمان (هو الآخر ليس رمزا بل حقيقة مطلقة ، هو الماضي والمستقبل ، يتجاذبان الحاضر كل الى ناحية في شد وجذب مريرين) .

ولان مكان المكان — اي المسرح الروائي — قد تصادف او اختير على الحد الفاصل بين الفريقين ، قصرا هو الماضي بشكله وسكانه وقيمه وافكاره وسلوكه وتقاليده ، في طابقه الاعلى المعرض اكثر من غيره للدمار هناك المستقبل بمظهره وجوهره : الكاتبة والمكتبة ، فان الامر لا يعود اختيارا محضا بل يشوبه نوع من الاضطرار الذي يكثف بدور «السجن» الاكبر سواء كان المدينة المعينة (بيروت) او المدينة البرجوازية العشائرية الطائفية عموما (الوطن العربي) او مدينة القهر الفيزيقي والميتافيزيقي معا، قهر الحرية او قهر الانسان (العالم المعاصر) . ان مجرد الميلاد في هذه المدينة بمستوياتها المختلفة ، هو اضطرار ، فلا احد يستشيرنا لنولد ، وان كان الجميع يساوموننا على الموت في الحياة او الحياة في الموت .

ولان زمان الزمان — اي توقيت الفعل الروائي — هو الحرب، فالمواجهة بين الفرد والزمن لا تتنسم فقط نكهة الموت المجاني المعتاد . والاحداث ، من ثم ، لا تصبح افتعالا من الخيال يحاكي الافعال في الواقع . كما لا تحتاج الرواية اصلا ، الى شخصيات «روائية» بالمعنى الكلاسيكي او الرومانسي او الواقعي او

التجريدي ، بل اكتفت بحضور الضمير المتكلم كمرادف لوجود الذات ، اي حلول الوعى في الاشياء ، فانها لا تحتاج الى أحداث «روائية» بأي معنى دارج ومألوف ، لان الزمـــان هو الحدث ، الحرب هي الحدث خارج الرواية وداخلها ، خارج الفرد وداخله. الحرب التي توجز الاختيار والاضطرار معا .

الزمان والمكان متشابهان ولكنهما ليسا متطابقين . انهمـــا يتقاطعان ، يتوازيان ، يتقابلان ، ولكنهما لا يتطابقان . يتشابهان في «المطلق» الذي يجسدانه كل على طريقته ، ويختلفان فـــي «النسبي» موضع وموضوع الصراع : الحاضر من ناحية والفرد من ناحية اخرى ، فالحاضر نسبي والفرد ايضا . لذلك كـــان الصراع ايضا . لذلك كان الصراع في الرواية مركبا غاية التركيب — رغم البساطة المذهلة التي تفاجىء القارىء ، وهي ثمرة معاناة هائلة على عكس التصور المبداي والبدائي لها — فالمحور الرئيسي للصراع بين مطلقين هما الزمان والمكان ، وجهه الآخر صراع بين نسبيين هما الفرد والحاضر . غير ان الصراعين الكبيرين يتشابكان ويشتبكان مع بعضهما البعض على نحو غاية في التعقيـــد .. فالمطلقان المشتبكان مع بعضهما ، يشتبكان ايضا مع النسبيين سواء كان الاشتباك بسيطا (احدهما مع آخر كالزمن مع الفـــرد مثلا او المكان مع الفرد مثلا او الحاضر مع الزمان او المكان) او كان الاشتباك مركبا ثنائيا او ثلاثيا او جماعيا ، كاشتباك الزمـــان والمكان مع الفرد على حدة او مع الحاضر على حدة او معهما معا وفي نفس الوقت .

ان ما شيدته غادة السمان في حرف جميل وفقرات عذبـــة وصفحات «ممتعة» للقراءة ، يحتاج الى قراءة مضادة للسهولة ، لان هذه النتيجة النهائية التي بلغتنا بين دفتي الكتاب ، قـــد سلكت طريقا وعرا غير مطروق . ولا بأس من الجهد في استعادة اكتشافه حتى يحضر فعلها فينا ، لا ان «نقرا» الرواية فحسب

لمجرد الاحاطة بالعلم فضلا عن التسلية . لنستأنف مسيرتنا اذن.

حضور الفرد هو الفعل ، احد طرفي المعادلة الروائية . الفرد ايضا ، عبر الزمان والمكان ، هو الشخصية الروائية . الطرف الآخر في المعادلة هو ان الفعل في الرواية هو الفكر . هنا ايضا ينبغي ان نحاذر وصف «كوابيس بيروت» بأنها رواية فكرية ، سواء استخدمنا مصطلح «الرواية الميتافيزيقية» لسيمون دي بوفوار او تصورنا «اولاد حارتنا» لنجيب محفوظ . الرواية الميتافيزيقية التي تقصدها الكاتبة الفرنسية هي ذلك النمط الوجودي او العدمي الاوروبي الذي يناقش علاقة الانسان في جوهره بمسألة الوجود والعدم . روايات جيمس جويس ، فرانز كافكا ، مارسيل بروست ، صامويل بيكيت ، باختلاف تجاربهم الفنية موهبة وثقافة وخبرة ، تصب في هذا الاتجاه . رواية نجيب محفوظ تختلف ، تؤرخ لتطور الوعي البشري الناقص ، بالوجود الكامل . الاتجاهان «يجردان» الانسان من التماس الواقعي النسبي والجزئي بالوجود . ألبير كامي ، ربما ، خصوصا في «الغريب» هو الذي يجرد ويجسد في آن معا ، اي انه يحاور المطلق بالنسبي من بؤرة الحياة والموت في اطار التماس الواقعي بالدنيا المحيطة به . لذلك كانت «الغربة» — وليس الاغتراب — في ادبه ، حية في الزمان والمكان وليست مفارقة لهما . حتى في اسطورة سيزيف ، هو مجرد الفعل ولكنه يجسد الفكر . غادة وكامي متشابهان ، ولكنهما متناقضان . بدلا من الغربة عند الكاتب الفرنسي ذي الاصل الجزائري ، هناك «الانتماء» عند كاتبتنا العربية . ولكن المنهاج الفني متقارب ، فالفعل هو الفكر هنا وهناك .

الفعل هو الفكر، لا بمعنى البدائل التعويضية، فليس احدهما بديلا ولا تعويضا عن الآخر . والفعل هو الفكر ، لا بمعنى ان «كوابيس بيروت» تناقش «الانتماء» كقضية فكرية مجردة ، بل لان «الانتماء الفكري» هو فعل الرواية والروائية .

من هذه الزاوية وحدها ، تنتظم رواية غادة السمان في النسيج العام للرواية العربية الجديدة : الكابوس لامين شنار ، انت منذ اليوم ، لتيسير سبول ، عودة الطائر الى البحر ، لحليم بركات وروايته الاهم «ستة ايام» ، اميل حبيبي في «سداسية الايام الستة» ، عبد الحكيم قاسم في «ايام الانسان السبعة» ، جبرا ابراهيم جبرا في «السفينة» ، غسان كنفاني في «ما تبقى لكم» وخصوصا روايته الاهم «رجال في الشمس» ، غالب هلسا في «الضحك» ، عبد الرحمن منيف في «شرق المتوسط» وخصوصا روايته الاهم «الاشجار واغتيال مرزوق» . وليست صدفة ان الحرب او الهزيمة هي المحور الغالب على هذا النسيج الروائي باكمله . وليست صدفة ان الغربة والانتماء هي الخيط الرئيسي الذي يجمعها . تتباين التجارب والرؤى بينهم جميعا، ويضمهم اخيرا ان الفعل هو الفكر ، لا كبديل ولا كتعويض ولا كمساجلة سياسية .

غادة ابنة هذا الجيل وفي طليعته ، لا على صعيد التعبير الروائي وحده ، بل على صعيد الحياة ذاتها ، والواقع الوطني نفسه . لذلك هي تمضي في الطريق ولكن «هي» التي تمضي بكامل اختيارها ووعيها ومشاركتها ، لا كموضة ولا كمظاهرة ولا كواجب ولا بالتنويم او الخدر .. بمختلف الانعكاسات الفنية لهذه الصفات . هي في طليعة هذا الجيل «بمميزاتها» الاصلية والاصيلة ، بذاتها في قلب الموضوع . بعض ابناء جيلها لا يزال رازحا ، وهو يماشي التجديد او حتى وهو يبدعه ، تحت أعباء الماضي القريب ، تراث الآباء . بناء الشخصيات وبلورة الاحداث وتحريك المواقف ، تنوء تحت كاهل السابقين (خصوصا نجيب محفوظ ويوسف ادريس) لا بالتواصل المشروع ، وانما بعدم الانتباه الى ضرورة التوائم بين التجريد والتجسيد وحتمية التكافؤ بين التعبير وأدواته ، حتى حين يقتضي الامر التمرد على

«الاصل» واستحداث ما يشبه الصدمة واكتشاف ما قد يصل لحد المفاجاة . والبعض الآخر من ابناء هذا الجيل لا يزال رازحا تحت عبء الغرب بمعنى أبعد ما يكون عن التفاعل مع روح العصر. انه يفضل الراحة على وسائد ناعمة طرية مـن صنع هذا او ذاك (ناتالي ساروت ، ايريس مردوك اذا ارتفع النموذج او ايرك سيغال وفرانسواز ساغان اذا هبط) فيخلط بين الغربة والاغتراب ، وبين الاغتراب الغربي والاغتراب العربي ، بين اللاانتماء هناك والحياد المزعوم هنا ، وبين الانتماء هنا وهناك) فروح العصر ليست بحد ذاتها فكرة مجردة هائمة على وجهها في الدنيا ، ومن ناحية اخرى ليست مجسدة في احدث الشوارع الادبية في باريس ولنـدن ونيويورك عبر واجهات الفن وفترينات الجمال وبوتيكات الشكل والقوالب المعروضة في مكتبات السوربون واكسفورد وهارفارد. كلا ، ان روح العصر ليست كيانا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء من ناحية وليست كيانا تكنولوجيا جاهزا للتصدير من الغرب مـن ناحية اخرى . انها تفاعل الوطن مع العالم بلغة بسيطة ، وهـي معاناة الابداع والخلـق اي التحليل والتركيب بلغـة أقل بساطة .

غادة السمان مع القلة القليلة من ابناء وبنات جيلها في الواقع والفن على السواء ، لا تتواصل مع التراث الروائي العربي رغم انف التجربة ، ولا تنقطع عنه . لا تقفز ايضا وراء البحار لشراء صيد نادر ، بل تسبح في قيعان المحيطات ـ بأشواكها وصخورها ووحوشها ـ بحثا عنه . انها قاتلة او قتيلة ، او هما معا .

في «كوابيس بيروت» تكتمل معادلة الحضور الفاعل ، بالفعل المفكر . وهي «تجربة» بالغة الخصوصية والاستثناء ، وبالغـة التعميم والتجريد في آن .. ولقد أدى صراع الزمان والمكان الى تحديد هوية الفعل على هذا النحو ، اذ كان اختيار منطقة «آمنة» يؤدي بالضرورة الى تغيير هوية الفعل فيصبح شيئا قريبا مـن الحياة العادية ممزوجة «بسماع وانعكاسـات» الحرب علـى

المواطنين العاديين «المحايدين» . وقد كان اختيار منطقة «عسكرية» جديرا بتغيير هوية الفعل الى حمل السلاح او العمل كمراسل حربي ، اذا قيضت له الحياة ـ بعد انتهاء الوظيفة او الخدمة او ما شاء من اسماء ـ فانه يستطيع ان يكتب مذكراته او يروي لنا حكاية الحرب كما عايشها .

غادة السمان في موقعها الروائي والانساني معا ، وفي زمانها الروائي والانساني معا ، عاشت تجربة خاصة جدا ، وفعلت فكرا عاما جدا . فكرها ، اكرر ، ليس مونولوغا داخليا ، ولكنه ايضا ليس استقبالا فوتوغرافيا على ورق حساس . فكرها هو الفعل الوحيد الممكن . فكرها ايضا ، كفعل ، هو حركة في الزمان والمكان ، وليس تأملات ستاتيكية ثابتة لما هو خارج الزمان والمكان .

وهي قد أطلت من زمانها ومكانها على «الحرب» ككل ، لا من البرج العاجي ولا من وراء متراس ضيق الافق .. فاستطاعت ان ترى ما لم ير احد من الجانبين ، رأت ما هو مشترك في الفساد والتخلف او الوجه القذر للحرب . ولكن «فعلها» ـ اي فكرها ـ المنتمي لاحد الجانبين لم يختل توازنه وقد جاء اختيارها ، او اضطرارها ، لاتخاذ خط التماس الفاصل والموصل للجبهتين رمزا وواقعا ثريا بالايحاء . انه الخط الساخن وليس برجا للمراقبة ، ومنظار يبصر الجانبين ، ليس احادي النظرة رغم الانحياز المسبق والمستمر والذي يزداد مناعة .

ولكن ، حين يصبح الفعل هو الفكر ، تتوالى الاشكالات الفنية والانسانية على السواء . لا يصبح المطلوب جماليا هو تحويل الافعال الى افكار او العكس ، بل يصبح المطلوب هو ايجاد المعادل الموضوعي للفعل ـ الفكر . ويصبح الاشكال الروائي هو بالضبط التناقض بين «حضور» الشخصية والانسلاخ عنها او الهرب منها بتعبير اليوت . كذلك ، ليست المشكلة انسانيا هي

ازمة الضمير بين الطموح والقدرة او بين الواقع والمثال او بين الفكر والسلوك . وانما يصبح المطلوب بالضبط هو استكشاف معالم الطريق بين الفعل الفردي والفعل الاجتماعي ، وايجاد همزة الوصل بين الاثنين . اي كيف يتحول الفعل الفردي ـ وهو دائم الصيرورة ـ الى فعل اجتماعي غير معزول بأسوار الفرد ، او كيف تتحول الشهادة الى نبوءة اجتماعية جديدة .

لحل هذين الاشكالين عمدت غادة السمان ـ تلقائيا في الظاهر ووعيا من حيث الجوهر ـ الى الشكل الملحمي بصورة معدلة تعديلا شديدا يضفي على «كوابيس بيروت» ما اسميه بالملحمة السوداء كإطار خارجي ، والى فكرة الكابوس كفاصل موسيقي وصوري اي كإيقاع نغمي ولوني ، بين تداعي الحالات «حالات الفعل» ولا اقول بين تتابع الفصول او الاحداث .

الملحمة ، تقليديا ، صراع بين «البطل» الذي يجسد الخير و«القوى الخارجية» التي تمثل الشر . بينما التراجيديا صراع داخلي بين الذات والقوى المفارقة للطبيعة . تنتهي الملحمة بانتصار ما ، وتنتهي التراجيديا بانكسار ما . محور الصراع بين البطل الملحمي وقوى الشر ، لمصلحة خارجة عنه تتطور حولها عناصر السلب والايجاب . بينما الحال في التراجيديا ان جرثومة السقوط والانهيار تولد في روح البطل منذ البداية ، حتى ليكبر انقسامه الداخلي يوما بعد يوم الى الانفجار النهائي . في صراع الوعي مع الزمن تكمن مأساة البطل التراجيدي سلفا .

بعيدا عن المسرح الوجودي ومسرح العبث وقريبا من قلب العصر الاجتماعي ولدت في اوروبا «الكوميديا السوداء» وقد تأثر بها المسرح المصري خلال عشرين عاما تأثرا عميقا .. حين كانت هذه الانقلابات الدراماتيكية هي أرضية الصراع ومحوره .

ليس في «كوابيس بيروت» حتمية السقوط التراجيدي ، ولا حتمية الانتصار الملحمي . ليس هناك ايضا البطل المنقسم داخليا ولا البطل الممثل لمصلحة قبيلة الخير . ماذا هناك اذن ؟

هناك صراع بين الذات والموضوع ، ذات حاضرة فاعلة ، وموضوع حاضر فاعل ، يمارسان الشد والجذب الملحميان بين خير ما وشر ما او بين خير معاصر وشر معاصر ندعوهما بصراع الزمان والمكان. هناك ملحمة لا شك فيها ، لا تعقـد فيها البطولة لاحـدى الشخصيات ، بل هي قد لا تعقد لأحد على الاطلاق . فعـل البطولة هو البطل الشعبي الجديد . في رواية غادة هو فعل الانتماء ، فعل الفكر ، بامتداداته الموصولة والمتقطعة الى مساحة القتال . والكوابيس ليست «سيرة» تروي على الربابة حكايـة عنترة الذي كان ، ولكنها تخلق عنترة الكائن . ووفقا لأصـول الصراع الملحمي تنتهي الرواية بحلم العرس الاسطوري الواقعي بين بيروت والعدل بين بيروت والحرية ـ غير انها «ملحمة سوداء» فهي لا تنتهي بكلمة «تمت» المصحوبة بعلامة الاستفهام (؟) بـل بمجموعة «مشاريع وملاحظات» تفتح ابواب الملحمـة لعشرات اخرى جديدة من علامات الاستفهام .. حيث ان الملحمة العصرية في الحرب اللبنانية لم تنته بانتصار محقق او هزيمة محققة، بل انتهت «معلقة» الى أجل مسمى او غير مسمى . لذلك يبقى فعل «الحرب» كامنا في الرواية ، على خلاف الواقع المنظور ، مستمرا في تغذية الصراع بمزيد من الانتماء . سواد الملحمة قادم مـن التخلف العشائري والطائفي الشامل لجانبي الصراع ، حتى لا سبيل للتفرقة بينهما على اساس السلوك . التفرقة جائزة على صعيد الفكر وحده، غير ان الهوة بين الوعي والممارسة من الاتساع بحيث لا تحقق انتصارا لاحد سوى .. التخلف ، مهما تباينت تجسيدا ، خلال الحرب او انعكاساته بعدها ، في صفوف الثوار وفي صفوف الثورة المضادة . لا حرية مع التخلف ولا عدل مع التخلف ولا قومية مع التخلف ، ولذلك قامت الحرب . ولكنها مورست هي الاخرى بتخلف مكثف . هناك الظالم والمظلوم على وجه اليقين ، وهناك القاهر والمقهور بلا ادنـى ريب ، غير ان

التخلف يفسح لنفسه مكانا بارزا بينهما من شأنه ان يغطي الحق بكساء لامع من الباطل .. فالصراع الحقيقي هو بين التخلف والتقدم وبين الوجه والقناع ، الا ان الوعي بهذا المحور الحقيقي للصراع لم يرتفع الى مستوى الصراع ذاته ، مما جعل الحرب في احد معانيها قذرة سوداء اكثر منها مأساة نبيلة .

حالات الفعل الملحمي ، فعل الفرد والفكرة وهما بازاء الصيرورة الى فعل اجتماعي والتزام مادي ، تتداعى عقليا وشعوريا في كوابيس كمتتاليات المسرح السحري او مشاهد السيناريو السينمائي قبل تحويله فيلما . ولفظ «كوابيس» هنا ليس مقصودا به مطلقا وكأنه الحلم مقلوبا ، فكابوس الكوابيس خارج الذات، وانعكاساتهداخلها لا تضاهي حجم الحرب خارجها. ولكنها كوابيس بيروت لا الكاتبة وحدها ، كوابيس المدينة وقد خرجت كالحمم من قاع دماغها وتمزقت شرايين قلبها . كلمة «كابوس» ليست اذن مرادفا نفسيا للحلم المعكوس ، ولا تعبيرا بديلا لكلمة «فصل» او «مشهد» او «رقم» مسلسل . بل هي احدى وقفات التداعي من «حالة» للفعل الى «حالة» اخرى وهكذا دون تسلسل «موضوعي» او روائي بالمعنى التقليدي .. فالتداعي هو التدفق الجاري بلا ضابط ، لان الاختيار ليس مقولة ايديولوجية في ذهن غادة سابقة على الفعل ، بل هو جزء من «مشروع الحياة» الذي توجد فيه الشخصية وتنعدم مع حضور الفعل وغيابه . تلك هي الصيرورة الديناميكية التي لا سبيل الى وصلها بفعل الديمومة الا عبر «الحالات» المتفاعلة جدليا مع خصائص الذات وتكوين الموضوع . لقد حلت غادة بفكرة الكوابيس إشكالا فنيا عاتيا هو التناقض بين الفعل كشخصية روائية ومتطلبات الهروب او الانسلاخ عن الشخصية . وقد جاء الحل من خارج دائرة البراعة الفنية او التعمد الجمالي ، جاء من طبيعة سلوكها الوجودي كموجات متدفقة من الحالات المستقلة والموصولة للكينونة الفردية ، في طريق انصهارها بالفعل

الاجتماعي الشامل ، من خلال الحوار المتصل ابدا بين الصيرورة والديمومة ، بين النسبي والمطلق ، بين الانتماء الفكري والنزوع الدائم التوتر الى الفعل . كذلك فالكاتبة قد حلت الصراع بين عزلة الفعل الفردي (الذي كان من الممكن ان يصبح مجرد صلاة حارة للثورة والثوار وكفى المؤمنين شر القتال) واتساع الفعل الاجتماعي ، بالكتابة اولا وبالنشر الفوري ثانيا ، وبتكامل الرواية في صورتها الراهنة ثالثا ، حيث تجاوزت الفعل الاجتماعي المباشر نفسه الى آفاق النبوءة الممكنة الوقوع . ويمكن القول بأن الكاتبة ، كذات ، قد انتصرت ، لا بالنجاة من الموت بل باستمرار الحضور ومغالبة التحدي واتصال الايمان بالآخرين . مجرد الحلم قرب نهاية الكوابيس ، هو انتصار للذات. ولكن استمرار كوابيس بيروت (المدينة بمستوياتها الثلاثة) على نحو او آخر ، هو استمرار للصراع وليس خاتمة له بانتصار او هزيمة .

في اطار ملحمي اسود دارت اذن كوابيس بيروت الواحد بعد الآخر فيما يشبه التداعي . وبما ان حضور الكاتبة هو الفعل وفعلها هو الفكر ، فقد كان لا بد من فتح عدة نوافذ في جدار القصر المحاصر بالنيران من كل جانب . التليفون نعم ، حين تكون الحرارة على قيد الحياة ، تصلنا منه اصداء شبحية لأصوات عابرة . الاصوات الرئيسية تصلنا عبر الخلق : شخصية العيد ، شخصية يوسف ، شخصية الموت ، شخصية شادي ، دكان الحيوانات الاليفة ، شخصية المستشرق ، براد الجثث ، المقابر . ومن الخطأ الفادح اعتبار هذه الشخصيات «خيالية» ، رغم ان استحضارها هو نوع من «التشخيص» . هي ليست شخصيات بالمعنى الفني الدقيق للتعبير ، بل هي اصوات تحمل في طياتها ذبذبات الفعل الاجتماعي خارج دائرة الذات . بالاضافة الى القصر المثلث الطوابق ، لا يشير الى تدرج فكري ملحوظ . النياشين العثمانية والفضيات «أسفل» القصر جزء من الماضي

وتنتهي معه في القمامة . الكتب التي تملأ الارفف احترقت مع اللوحات والتماثيل مع ضربة الصاروخ ، ولكن حروفها كانت قد تحولت الى مقاتلين في الشوارع . الطابق الاوسط خلا من سكانه (هكذا دائما) الذين هربوا بجلودهم بصورة او بأخرى . دكان الحيوانات الاليفة او مجتمع المدينة الحزينة ، صاحبه اختفى ، جاعت وغضبت ولكنها تلكأت حين فتحت لها ابواب الحرية ، عضت بعضها بعضا . حين أقبل صاحبها اخيرا تحت ستار هدنة ما ، لم تترك منه سوى الهيكل العظمي . لم يكن هذا كابوسا . كان حلما . شادي ، الحاضر الغائب ، مسجون في غابة الاسلحة لانه يحمل مسدسا اثريا غير مرخص به وبلا مبرر ، لاجىء الى عدو من الموت فيقتله ، عندما يفكر في القوادة تتراءى له اولا صورة اخته ، وحين تتدلى جثته في كيس من الشبك يطلب المسلحون محاكمة الاخت التي عكرت صفوهم بخروج شادي واصابته برصاصة «طائشة» اثناء توديعهم احد الاصدقاء . يوسف ايضا ، تنجو معه حين يستوقفهما حاجز من دينه ، ويذبح امامها ، حين يستوقفهما حاجز من دينها . تطلق عليه الرصاص في الصورة ولا ينتبه للمعنى . وعندما تدفن صوره ورسائله في البحر ينتبه .. بعد فوات الاوان . مفارقات دائمة التواصل والتشابك والتقاطع تصوغ نسيجا من الصدف والمفاجآت ، نسيجا من الفانتازيا الفاجعة .

الفانتازيا هي النسيج الفني الاكثر وفاء بمتطلبات الفعل حين يصبح هو الفكر ، بدلا من التجريد الذهني أو تيار الشعور او الرواية الميتافيزيقية . ولكنها الفانتازيا الفاجعة ، حيث يموت الماضي حقا : عم فؤاد حسب الاصول وصاحب الحيوانات الاليفة حسب أصول أخرى . يموت الماضي حقا ، ولكن المستقبل لا يولد بعد . الحاضر يراوح مكانه اذن ، وكأن شيئا لم يحدث ؟ كلا ، فالولادة عسيرة تماما ، وحين تضيق المسافة بين مادة الوعي وخامة التغيير ، سوف تنتصر الثورة . والمهمة العاجلة هي

الحيلولة دون ان تجهض . كوابيس بيروت هي «فعل» في هـذا الاتجاه . الامر الذي يشدنا الى مضمون الفعل الروائي .

ما أيسر القول بأن غادة السمان في هذه الرواية ، هي كاتبة يسارية في صف الثورة ، مناضلة ضد اعدائها . بينما الأهم هو الجواب على سؤالين : كيف ولماذا ؟ ومن داخل البناء الروائي لا بد من العثور او محاولة العثور على الجواب المزدوج .

اننا في نطاق «الفعل هو الفكر» نكتشف المحاور التالية :

- هل ثمة تناقض بين الفكر والسلاح ، بين الرصاصة والكلمة، في لحظات الحسم التاريخي كالحروب والثورات ؟ ردت غادة السمان ـ دون اطمئنان ـ ردا صحيحا هو ان الفعل لـــه مضمون واحد تتعدد أشكاله ، ولا فضل لشكل على آخر الا بمدى الفعالية والتأثير . انعدام الاطمئنان لا يرادف التردد، بل يساوي عدم الرضا عن النفس البعيد كل البعد عـــن الاحساس بالذنب والقريب غاية القرب من الطموح الى كمال الشهادة والنبوءة .
- جنون المدينة بحر من المياه السامة شربها الجميع . جنـــون المدينة هو تخلفها وليس انعدام العقل . جنون المدينة لا يعني ان الجميع متساوون في الظلمة والظلام والتظلم ، يعني فقط ان التخلف يشملهم دون تفريق ، اما الفرق فهو كائن اصلا بين من يناضلون لدرء التخلف ومن يناضلون بغية ترسيخه .
- الحياد جريمة صامتة . في زمن السلم يتخفى المحايـــدون خلف اقنعة الحياة الطبيعية . في زمن الحرب تسقـــط الاقنعة ، تنكشف الوجوه الهاربة من الفعل ، سواء الى خارج الحدود او بالموت مجانا . بالفعل وحده يحيا الانسان حتى اذا مات .. يصبح الموت فعلا للمرة الاولى . ويصبح الحياد جريمة مدوية ، استمرارا أبله للحياة الطبيعية في واقـــع استثنائي ، وديكور شاذ لمسرحية واقعية . والحال ، انـــه

تضليل بالمعنى الاخلاقي ، وانحياز مطلق للسلب بالمعنى السياسي .

- الانتماء فعل واختيار لا صنم ايديولوجي يتحلق حوله العابدون بالصلوات او التبرك او الامنيات او الندم او الاستغفار . ليس كليشيها على صعيد الشعار السياسي ، ولا قفصا حديديا على صعيد التنظيم. تزاوج بين الوجودية والماركسية؟ ربما . ولكن التجربة في مجتمع استهلاكي متخلف ، لا تعود نمطا فنيا فحسب ، بل نموذجا نضاليا ايضا . الفعل يمحور الشخصية حول الاختيار ، كبديل للاستلاب الحضاري ، وتمهيد لمشروع الحياة . الالتزام هنا فعل مشحون بالقيم في موازاة تطور الوعي . بالتجربة يتحدد الوعي اكثر ، يفعل اكثر ، تصبح القيم والجمال سلوكا شخصيا . يصبح السلوك هو الالتزام الحقيقي لا هوية الحزب .
- الخروج من القصر الى البحر ، واغراق الماضي الميت او المحترق في القمامة او قاع اليم اشبه ما يكون بسفر الخروج في التوراة . اذا اعتبرنا «بيروت ٧٥» هي سفر التكوين ، فكوابيس بيروت باستعاراتها المضمرة والظاهرة ، هي «الخروج» الى اسفار اخرى : الايام الاولى والثانية ، مراثي ارميا ، مزامير داود وأمثال سليمان ونشيد الانشاد . وتبدو بيروت كسدوم وعمورة . ثم تقتحمها رؤيا يوحنا اللاهوتي واعمال الرسل ورسائل بولس في الانجيل ، فتبدو كأورشليم قاتلة الانبياء وراجمة المرسلين . ثم نصل الى بعض الاستعارات من سورة مريم وخطب عمر وأبي ذر من القرآن والاحاديث ، وكأننا في «ارم ذات العماد» .

- ٤ -

والرواية مدينة مفتوحة ، والمدينة رواية مفتوحة .. فما ان

ينطلق الصبي الذي راح يحكي لجدته الحكاية حتى استغرقت في النوم ، ليحمل رشاشه وغيتاره في الليل البهيم ليساهم في شروق الشمس ، حتى ترسم غادة السمان علامة استفهام مرفقة بكلمة «تمت ؟» فالرواية لم تتم خارج الرواية .. فكيف تتم داخلها وقد اتحد فعل الفرد بالفعل الاجتماعي الاشمل ؟

هكذا تصبح «المشاريع والملاحظات» التالية ، جزءا عضويا من الرواية يفتح الباب امام كافة الاحتمالات ، يزيدها ملحمية وسوادا ، ولكنه يمد آفاق الفعل الى ما لا يرى . تجاوزت الكاتبة تحدي التاريخ بعد تحقق النبوءة ، فتحولت الى رادار يستكشف ملامح المستقبل باختياره والالتزام به والمشاركة في صنعه . اي بالحركة نقيض الثبات . كوابيس بيروت ليست «فعل تطهير ارسطي» لان البطل هنا ، على نقيض التراجيديا ، ليس منقسما داخليا ، ولكنه مصلوب على الانقسام الخارجي .

والفانتازيا لا زالت تلعب دورها : المثقفون هم اكليل الشوك الدامي ، يصطادون الوهم ويقتاتون الفراغ . كابوس معاد لغياب الفعل والسلبية والحياد ، وان كتب «بلهجة محايدة» . البرجوازية بيت من الثلج يذوب من حرارة الحريق فينهار وتشفط سكانه المكنسة . الماضي جمجمة دامعة العينين على مطعم الذكريات المخملية مع الفارس الاجنبي ، والمستقبل هو الديناميت الذي فجر الماضي على اقرب المقربين . المحايدون قتلة ومقتولين بالصدفة التي تتحول في السياق الى ما يشبه الحتمية . وآخر تحويل يصل «المثقفة» التي تضاجع السأم في زمن الفعل ، هو جثة زوجها البعيد لا شيكا جديدا . والحقيقة ليست احادية الجانب ، والفنان يفقد «صوته» بعد ان ظنه الاعداء ميتا ، بعد ان مات «حيا» بين الموتى ولم يستيقظ بعد من الاموات ، لم يحقق المعجزة . هل تكون غير الفعل ؟ وبابا نويل لم يعد ابا ، والاطفال لم يعودوا اولادا . لا يقبلونه عضوا في «حاجزهم» ولا في «فعلهم» القادم . والشبيه يقتل المشبه به بمعاونة الزوجة ويفرا بالثروة

الى اين ؟ والمظاهرات «الفخمة» المعادية للحرب والمصرة على تناول شاي بعد الظهر ، انتكاسات محققة للفعل . والمحايد الذكي يصير قاتلا ذكيا ، بلا أجر . والسيرك ينهار على اللاعبين . والشري العربي يخسر العالم ونفسه على مائدة القمار الدولي و ..

وتنتهي الفانتازيا الفاجعة ، ومعها ملحمة السقوط والانهيار، الملحمة السوداء من تحليل تداعي حالات الفعل والاختيار في ٤٨٠ صفحة وتركيب الرؤيا في ٢٥ صفحة .. بالتحليل والتركيب معا تكون غادة السمان قد انجزت فعلها الروائي وأصبح مشروعحياتها تجربة مستقلة عنها . وتكون على صعيد الجمال والقيم اضافت صفحة جديدة رائدة الى الرواية العربية الحديثة ، ووعيا عميقا وشاملا الى الضمير العربي المعاصر .

قد تصبح مشكلتها في المستقبل هي تجاوز هذه المرحلة الفنية بالفكر والفن . أما مشكلتنا نحن فتبدأ مع انتهائنا من قراءة الرواية ، فكما كانت كتابتها فعلا انسانيا حرا من كافة قيود السلب (التي ركزتها في الخاتمة) ، فان القراءة الوحيدة الممكنة لكوابيس بيروت هي «الفعل» والخلق والابداع .. هي حمل راية النبوءة وغرسها على قمة جبل يعانق الشمس * .

---

* ٢٨ - ٦ - ١٩٧٧ باريس .

هي الخاتمة .. ولكن

ليست «الخاتمة» ضرورة في اي كتاب ، ولا حتـى في اي عمل ، لاننا لسنا نحن الذين نضع الخواتيم ، وحتى «البدايات» فان اختيارها يخضع لشروط ، في الاغلب ، ليست من صنعنا .

وقد أردت بتعبير الخاتمة التي اتت عنوانا لهذه الصفحات الاخيرة من الكتاب ان اقول شيئا محددا ، هو ان المرحلة الفنية والفكرية التي يناقشها هذا البحث في ادب غادة السمان قـد اكتملت ، وان الكاتبة — على الارجح — بصدد رحلة جديدة فـي آفاق مجهولة .

وأحب ان أؤكد ان مرحلة «رحيل المرافىء القديمة» و«بيروت ٧٥» و«كوابيس بيروت» هي مرحلة قائمة بذاتها بما انتهت اليه ، ولم تكن قط رحلة مخططة من البداية الى النهاية ، كما يحدث لبعض الكتّاب . يمكن التكهن فحسب ، ان البذور التي طالعتنا في «رحيل» قد نمت في «بيروت» وأثمرت فـي «كوابيس» .. بذور الفكر والفن معا ، بذور «الوعي الجديد» . وكان لتجربـة

الواقع الانساني الحية نصيب موفور في بلورة هذا الوعي وتحديد معالمه واتجاهه . ولكن قدرة الكاتبة على التفاعل والاستيعاب ثم المشاركة لحد الابداع ، اي بالدخول في حوار مباشر مع التجربة الانسانية التي اقتحمت عالمها ، هو الذي ارتفع بمستوى الوعي النظري الى مستوى الخلق الفني .

ويمكن اجمال ملامح هذه المرحلة في نقطتين : الاولى جمالية واقصد بها المحاولة الروائية التي تقدم عليها غادة السمان للمرة الاولى بعد اربع مجموعات من القصص القصيرة . والثانية فكرية واعني بها نوعية «الالتزام» الذي توصلت اليه ، وما يمكن ان يفضي اليه في المستقبل .

على الصعيد «الروائي» الصرف ، لم تنطلق غادة من فراغ ، ولكنها بدات من حيث انتهى الآخرون، وراءها رصيدهم لا امامها، جزء منها اضافت اليه ولم تحذف منه.. حتى ان روايتيها يحيران البعض من حيث «الشكل» وما اذا كان يمكن ادراجه في باب الرواية ام لا . وفي تقديري ان ادب غادة كأي فن حقيقي واصيل ، لا يتحدد وفقا لمقاييس خارجة عنه باستثناء العناصر المتصلة مباشرة بهذا الخارج . وهي نفسها – في تقديري ايضا – لا تحدد «الشكل» سلفا ، بل هي تستنبطه استنباطا من مسيرة شخصياتها واحداثها وموضوعها ومضمونها ووفقا لاتجاه مخيلتها الجمالية في تصوير الاثر والايقاع والايحاء الذي تهدف الى ابرازه وتثبيته . ومن هنا ، فهي تلتقي وقد لا تلتقي بالمعيار الشائع والمقاييس الثابتة والمستخلصة من «روائع» السابقين . وهي ، في هذه المغامرة ، ان جاز تسمية العفوية بالمغامرة ، تضعنا امام «الجديد» وجها لوجه . وعلينا نحن استخلاص قوانينه الخاصة واكتشاف اثرائها او افقارها للقوانين العامة .

وغادة ، رغم العديد من الهفوات ونواقص التجارب الاولى ، قد اغنت الفن الروائي العربي بكثير من العناصر التي تجيب على

بعض الاسئلة المعلقة وتطرح اسئلة جديدة . وفي ظني كذلك ان جملة هذه العناصر ستشكل «تقليدا» مهما في بناء الروايـــة العربية «الحديثة» سيغذيها بروافد جديدة ورؤى تصل بينها وبين روح العصر حقا لا مجازا . روح الشكل الروائي عند غادة موقف – جمالي – من العالم .. قبل اي كلام حول الموضوع والمضمون والفكر والشعور . ان استخداماتها المميزة للزمن ، وتجسيداتها الخاصة بالمكان ، واستحضارها المحدد لاهل الكـــون من بشر وحيوانات ونباتات وجمادات ، هذه كلها موقف شامل من العالم، منعكسا في أدوات تعبير وخامات فنية خالصة . هذا الموقف هو ان تخلفنا لا ينفي همزة الوصل خارج التاريخ ، بيننا وبين الدنيا بتراثها وعصرها الجديد معا . بشرط ان تكون همزة الوصل هذه من صنعنا نحن ، لان ماكياجات الخارج تذوب في ضوء الشمس فتبدو وجوهنا ملطخة البشاعة . ولأن اقنعة الخارج لا تكشف حقيقتنا ، فنبدو أشباحا مستعارة في حفلة مؤقتة . ان مخاطبة العصر تتم بلغته هو ، لا بلغة الآخرين ، لا بلغة الخارج . فالعصر ليس خارجنا ، انه داخلنا ، رغم التخلف . ولا يحتـــاج منا الا لهمزة الوصل التي لا سبيل لاستعارتها ايضا من اكفان موتانا او اكفان أحيائنا على السواء . وانما هي تنبثق تلقائيا من عمـــق تجربتنا ومعاناة جيلنا . التجربة ومعاناة الجيل هما جناحا الموقف الجمالي من العالم في محاولة غادة السمان الروائية ، وهمـــا مصدر «الاضافة» لا الحذف سلبا بالنقل عن الغرب احدث موداداته، ولا الحذف إيجابا (!!) بتقليد آبائها وأعمامها و«ابنائهم» . هكذا سلكت طريقها «الروائي» الخاص من قلب التجربة المرة لرمـــز بيروت من قبل ان يتحول الرمز الشفاف الى واقع كثيف ، فكانت «النبوءة» ثمرة عملية اولى لاضافة غادة . ومن قلب بيروت ايضا ومعاناة جيلها اقبلت «شهادة التاريخ» في ملحمـــة «كوابيس بيروت» . وهما كسبان محققان .

لماذا ؟

لان غادة في «رحيل المرافىء» قد استنفدت القصة القصيرة شكلا ولم تستنفدها موضوعا .. لقد استفادت بغير شك من تجاربها السابقة مع «الذات» وهمومها الفردية الصغيرة ، ولكنها في «رحيل» استوحت الموضوع أدوات تعبيرية جديدة .. فأضافت الى النسيج الشعري اختلاط الازمنة وتداخل الضمائر وتيار الشعور والفلاش باك ، وغيرها من عناصر جمالية سخية العطاء . غير ان «الموضوع» داخلها وخارجها على السواء ، كان ينضج بمعدلات سرعة مذهلة . ومن هنا كان لا بد من ان يتحدى الطابع الاستهلاكي للانتاج الاجتماعي الذي يحدد سلفا انماط الوعي والسلوك ، ولا يفلت منه الوعي الفني والسلوك الفكري الا بمقدار يسير . هكذا استجابت غادة في «بيروت ٧٥» لذلك التناقض والتوافق، بين شكل القصةالقصيرة وموضوع الرواية.. فلم يكن افتعالا تعدد الاصوات وتمايزها ، ولم يكن افتعالا ايضا ملاقاة الخيوط لبعضها البعض وتقاطعها في جملة نقاط ، فيما يشبه الحتمية الهندسية رغم الفواصل الموسيقية الفنية بالشعر بينها . ولم يكن افتعالا اخيرا ان تلتقي البداية بالنهاية فيما يمكن تسميته بالمصير . كانت غادة بذلك تسبح ضد التيار حتى اوهمت البعض بسذاجة الرؤية الفنية ، فقالوا ان «بيروت ٧٥» مجموعة قصص قصيرة ، ولم توهمهم بنضارة الرؤيا الفكرية ... بعد فوات الاوان ، حين افصح الواقع بعد فترة وجيزة للغاية ، عن شهادة للكاتبة ، ليس لها مثيل .

الا ان هذا الواقع نفسه اضاف الى وعيها الجمالي تحديا جديا وجديدا ، فتحول النبوءة الى حقائق حسية من شأنه ان يسحب البساط من تحت قدمي الفنان . ومرة اخرى تواجه غادة الاتهام الساذج ، بأنها في «كوابيس بيروت» صفت رفوفا من القصص القصيرة تجمعها مكتبة واحدة ، ولكنها تحتاج لعدة عناوين .

والحقيقة المؤكدة هي ان غادة لم «تحترف» الكتابة ، بـــل احترفت الحياة . لذلك فهي تقرأ «النقد» ، غير انها تقرأ الحياة اكثر . وقد كان من الممكن جدا ان تقع في شرك المفاهيم الساذجة عن «الشكل» . كما لم يكن مستحيلا ان تقع في مصيدة الحقيقة الحسية بعد فوزها بشرف النبوءة . ولكنها ، في الحالين ، لم تفعـــل . تركت النفس على سجيتها تعاني وتجـــرب واقبلت «كوابيس» ثمرة المعاناة العفوية والتجربة البريئة قبل ان تكون قصدا وتخطيطا . «كوابيس» هي حياتها ، لا انعكاسا لحياتها ، خلال الحرب . هي الدور الذي قامت به وشاركت في «الملحمة السوداء» التي تستوعب تلقائيا خيوط الاقصوصة لتتجاوزهـــا بحق الى ما يمكن تسميته فعلا بالرواية الملحمية . انها موقـــف جمالي من العالم ، يصل فيه التئام الذات بالموضــــوع حده الاقصى .. نقيضا متطرفا كما بتراجيديا السقـوط والانهيار . وبـ «كوابيس» اكتملت الدائرة الثانية في «حياتها» الفنية . ولكن الطيران الى دوائر جديدة ، ليس بعيدا ، بل هو الاحتمال الوحيد، الذي قد تستحدث فيه«أشكالا» تزيد الحيرة والبلبلة عند اصحاب الرؤى الخارجية ، ولكنها ترسخ «الايمـــان» لدى من يبصرون اعمالها من الداخل .

ومن فرط عفويتها ، فهي «تتعب» احيانا ، سواء اثنـــاء «ممارسة» العمل الفني ــ كأحد أشكال الحياة ــ او قبله وبعده . من هنا تلك الهنات الصغيرة والاخطاء الكبيرة التي تعترضنـــا اثناء القراءة ، وندهش ان تصدر عن كاتب متمـــرس بأدوات التعبير .. كالذيول والحواشي والشروح المنهكة والمملة والتـــي تبرز احيانا كنتوءات لا محل لها من الاعراب الفني . وكذلك ادرج الكتب التي تصدرها بين الحين والآخر تحت عناوين متشابهة «حب» ، «أعلنت عليك الحب» . انها ليست اكثر من «لحظـات تعب» . ومن ينظر الى غادة كمحترفة حياة يضع هذه الخطايا كلها في سلة المهملات او بين أقواس ، ويمضي متابعا هذه التـــي

«تحيا» . بل لعله يزداد ادراكا لحياتها من لحظات تعبها هذه ، بما لا يقل اهمية عند البعض عن لحظات تحليقها . اما من ينظر الى غادة كمحترفة ادب ، فانه لن يغفر هذه «الجرائم» التــــي «يرصدها» على من «يكتب» .

وانا احب ان ارى (اكثر من الرؤية) غادة ككل ، لا كوحدات ممزقة بين ريبورتاج او صفحة حب او قصة قصيرة او رواية او نجمة او زوجة او أم . انها كل ذلك وغيره بما لا يجعلها «حاصل جمع» بل طائر له عدة اجنحة .

وقد استضافت غادة في مرحلتها الثانية التي أؤرخ لهـــا ـ موضوعيا لا بما صدر عنها فقط ـ بالفترة الواقعة بين عامي ٦٧ و١٩٧٧ ، اقول استضافت عدة اجنحة جديدة كليا على طيرانها السابق في دائرة «عيناك» و«لا بحر» و«ليل» .. وذلك حين اكتشفت الشارعين بامتدادهما ليسا اكثر من شارع واحد ونهاية واحدة كالحائط المسدود ، فما كان منها الا ان غطست في العمق، لتجد شوارع بلا عدد . ويخيل الي ان «حدثها» الذاتي الداخلي ، و«حدثنا» الموضوعي الخارجي (١٩٦٧) ليس اكثر من اطار عام يضم في إهابه الكثير من الجزئيات والدقائق والتفاصيل .

من بين هذه التفاصيل او الاجنحة واكثرها اهمية السفر . لقد كان السفر على جناح من حرف جميل ، مرحلة طفولية ، حتى وان لم تفارقها الى الان ، بل لعلها ازدادت ولعا بها مع الايـــام لتكتشف دربها بين دروب الآخرين . واذكر ان غادة دعتني ذات زيارة لي للبنان في أوائل السبعينات الى «الكورة» ، وهي ضيعة جبلية شمال بيروت فيما أتذكر . وكانت المرة الاولى في حياتي ـ دون ان تدري ـ التي «أغامر» فيها بالصعود الى الجبل .. طبعا باستثناء السفر البري بين دمشق وبيروت حيث كنت اطلب من السائق ان يتكرم بوضع ستارة على زجاج السيارة حتى لا ارى أجمل مناظر الطبيعة (واكثرها رعبا في نفس الوقت) ولعله كان

يضحك مني ساخرا حين اطلب منه التقليل من السرعة . المهم ان المصريين عموما ابناء الوادي المنبسط ، واعلى «قممهم» هو جبل المقطم الذي يرتفع عن السطح المنساب امتارا قليلة !! ومن هنا فهم لم يعتادوا الاجواء الجبلية والتحديق في قيعان وديانهـــا الصخرية الحادة المنحدر . بالاضافة الى عنصر شخصي للغاية لا ينطبق على عامة المصريين ، وهو خشيتي من المرتفعات لدرجـة المرض ، وان كنت لا اشعر بالدوار الذي يصاب به مرضـــى الطوابق العليا . ولكني اركب الطائرة على اية حال للمرة الواحدة بعد الالف وكأني أركبها للمرة الاولى ، لا اعرف النوم في المسافات الطويلة ، ولا القراءة ولا خدر الاقـــراص المنومة او الكـؤوس المسكرة .. بل اعرف شيئا واحدا هو الخوف والقلق لدرجـــة الرعب اذا شاء الجو او العطل ان يداعب الطائرة . لم اقل شيئا من ذلك كله لغادة ، بل قبلت الدعوة بسرور مبالغ فيه ، وانا اكاد ارتجف . واذا بي في هذا الطريق الى «الكورة» كأنني أشاهـــد (أوهم نفسي بأنني أشاهد) احد أفلام المطاردة الاميركية بين حواف صخرية كالسكاكين والافاعي ، تقفز حينا وكأننا نعبر بين شقوق القمر وبراكينه ، وتهبط احيانا كما لو كنا غواصة تحت الارض بين جدران شاهقة في العلو والانخفاض لكهوف أثرية او حفائر مدن التاريخ القديم .. تتلوى بنا الطرق الرفيعة (كنت اســـأل نفسي هل تتسع للسيارة فعلا أم ان عجلاتها كالهليوكبتر معلقة في الهواء ، اما حين كنت ارى سيارة محاذية كالبرق والرعد فلـــم اكن اجد لساني لأسأل او عقلي لأفكر) بسرعة الحلـــم اذا رأيت السماء فوق رأسي او تمس شعري ، وبسرعة الكابوس اذا رأيتني انحدر الى «الهاوية» بلا رأس ولا أقدام .

واخيرا ، وقد انخلع القلب عدة مرات حتى لم اعد اظنـــه ينبض ، توقفت بنا «السائقة» في مطلع الضيعة . وسألت رجلا يبدو انه كان ينتظرها عن البضاعة ، فأخبرها انها حاضرة فـــي صندوق سيارته . وتوجهنا الى الصندوق . وسارعت هـــي

تساعده بفرحة لا تصدق على فتحه ، فاذا بي امام مفاجأة مذهلة. كانت هناك عدة حيات (اثنتان ربما) لا يقل قطر الواحدة عن عشرين سنتيمترا، اما طولها فلمأستوعبه لانه ــ قطعا ــ بالامتار. وهنا وجدت غادة تمسك بواحدة من قرب العنق وتنتبه الي ... ولكنني كنت أعدو كما لو مسني ساحر ، بأسرع من الريح . أتلفت ورائي فاذا بها اسرع من الصوت . وكان عليّ ان اضاعف سرعتي كالضوء حتى تتراجع .. وقد فعلت .

لن أكمل القصة وقد روتها غادة بتفصيل امين لاحدى المجلات . فما يهمني هو ما فكرت به بعد هذه الرحلة ، في غادة نفسها . ان المسافة بين بيروت والكورة ليست «سفرا» . ولكن «أسلوب» السفر ، و«غايته» هما اللذان استوقفانني كثيرا ، حين عدت بالسلامة الى نفسي . ان قيادتها للسيارة ليست لهوا او نزقا او تنفيسا عصبيا عن انفعال ، بل هو اقرب ما يكون الى قهر المسافة ، وتوحيد الزمان بالمكان . لذلك كانت «الصحافة» في حياتها ــ من احدى الزوايا ــ بطاقة سفر وطائرة .. لا باخرة أو قطارا او حتى سيارة ، الا اذا كانت المسافة والطبيعة لا تحتمل سوى احدى هذه الوسائل . انها قد تبيت ليلة واحدة في برلين لتجدها صباحا في لندن او في بيروت . وقد لا «تبيت» هذه الليلة نفسها .. الا اذا كانت «عملا» هو ذاته الوجه الآخر للسفر او جناحا آخر للحياة . او تختار المبيت في قطار حيث تتوفر الوسيلة والغاية احيانا ، واختزال المسافة في المقام الاول . أعتقد ان غادة السمان تتمنى لو استطاعت ان تكون في «العالم» كله في وقت واحد . وهي تفعل ذلك ، اولا ، بقدر ما تستطيع . وهي تفعل ذلك ، ثانيا ، باستخدام كافة الوسائل المجازية كالكتاب والفيلم .. ولكن على نحو مختلف وغير مألوف . في آخر رسالة وصلتني منها تقول «أسكن هذه الايام حقيبة سفر دون ان أسافر» . وهو ليس تعبيرا بلاغيا ، بل هو ايجاز عفوي مركز

الدلالة . السفر في رحلتها الثانية ، بغناه العميق ، هو احد اجنحتها الرئيسية التي جابت بها آفاق هذه الرحلة . وليست صدفة ان نلمحه «صيغة جمالية» في رحيل المرافىء وبيروت ٧٥ وأن نطالعه هماً فكريا مؤرقا في الكوابيس . أتذكر الان مقالا مهما لا تمحوه الذاكرة قراته في مجلة «الكاتب المصري» منذ ثلاثين عاما على وجه التقريب ، عنوانه «القطار في الادب الروسي» . وربما كانت المرة الاولى التي أكتشف فيها الخلق في النقد ، حيث يستخلص الناقد في هذا المقال ـ دون اية اسقاطات وجودية او سياسية او اجتماعية ـ معنى السفر في شوامخ الادب الروسي الباقية على الزمن . هل أتجاوز ، اذا قلت ان السفر في حياة غادة قد بصم ادبها بهذا الرمز الحسي الغامر ، ان جاز التعبير ، رمز الهدم والبناء والحياة والموت ، رمز «الرحلة» الموصولة بين الداخل والخارج ؟ لا اعتقد انني أتجاوز ، لان ادب غادة الذي واكبناه في هذا البحث ، لا يضم اية مشاهدات سائحة في بلاد الثلج والضباب . انه سفر الى العمق ، لا في الهواء . لذلك ، فهي قد سافرت كثيرا ، ولكن الى أرضها وجيلها وذاتها .

توحيد الزمان والمكان عبر السفر ، ينقلنا الى الجناح الجديد الآخر في حياة غادة ، او في رحلتها الثانية بتعبير أدق . انه تجربة الحياة المباشرة . كانت الفكرة الذهنية والتجريد العاطفي هما عماد المرحلة السابقة ، رغم صدق الكثير من تجاربها وأصالة بعضها وحرارتها جميعا . ان السنوات العشر (أكرر ٦٧ ـ ١٩٧٧) هي سنوات تجربة التجارب في عمر غادة الفني ، تجربة الحياة الواقعية المباشرة . هنا ايضا كان للصحافة فضلها ، بواسطتها دخلت السجون ومستشفيات الامراض العقلية ، وقاع قاع المدينة واحشاء أحشاء القرية ، وعمق أعماق قلب العالم . لمست بيديها الافكار الداجنة بعد ان كانت محلقة في الفضاء ، لمست معاني جديدة للتخلف كامنة وراء التقدم ، ولمست معاني جديدة للتقدم كامنة وراء التخلف . اكتشفت ان الخط المستقيم لا وجود له وأنه

في الافق اللانهائي ينحني . وهو اكتشاف رياضي قديم . ولكنها اعادت اكتشافه في خطوط الحياة العريضة وتفاصيلها اليومية على السواء . عايشت ، هي البرجوازية المرشحة في صدر شبابها لان تكون «أستاذة جامعية مرموقة» وسيدة مجتمع لامعة من «بيت محترم» يصل زبه الى قمة السلطة في بلدها الاصلي ، عايشت مختلف المراتب الاجتماعية والبيئات والاجيال معايشة حارة عن كثب ، لا كجهاز تسجيل لباحث اكاديمي ، بل كقطعة من الحياة ... كما ارادت توحيد الزمان بالمكان ، ارادت ايضا توحيد كل الازمنة وكل الامكنة ، بالبَشر عصب الحياة وغايتها . لم تعد تحزن بمزاج رومانسي كما كانت تفعل حينا ، ولم تعد تتمرد بمزاج وجودي او عبثي كما كانت احيانا ، بل هي تقمصت الوجود الانساني بتناقضاته اللانهائية .. على مسافة منه بالوعي ، دون التقمص او الاسقاط او التعاطف ، على ابواب «الحياة» دائما ، حياتها المدفوعة الثمن . هكذا عرفتها يوم تاجر الحيات ، يوم زيارة «الكورة» حيث جرت في أوصالها بالقطع ، تجربتين متناقضتين لمعنى الوجود ومعنى العدم .

وهكذا ادركت معايشتها لتجربة شخصية عاناها احد اصدقائها . كانت التجربة «قصة حب» بسيطة لا تعترضها سوى عقبات الحياة التقليدية . وكانا هما غير تقليديين ، ويستطيعان «الانجاز» بمبادرة مبدعة . تبنت غادة الوجه الابداعي في مواجهة الموقف . لم تتفرج ، ولم تراقب ولم تنصح ولم تتقمص ايضا ، ولكنها عاشت القصة في نخاع عظامها . وايقنت في النهاية ان الفتاة «مكسورة» من الداخل وليست «مزدوجة» . لو كانت ثنائية الوجه لابدعت تجربة هائلة رغم غرابتها ، هكذا قالت . غير انها ضائعة بين الوجه والقناع ، وليس هذا حبا ولا زواجها زواج . انها في المعادلة الاجتماعية تنسحب لمصلحة التقاليد رغم ماكياج التجديد . والتجربة خاسرة سلفا ، لانها ليست تجربة

حياة ، بل مساومة في البورصة . وبعد تشييــــع جنازة الحب رسميا كان همها الوحيد هو «القناعة الداخلية» للطرف المهزوم بأنه انتصر . لا يكفي ان يمسح دموع العين ، بل عليه محـــــو دموع القلب . مرة اخرى لا بنصائح الوعاظ وروشتات الاطباء ، بل بالمعايشة الشكلية للتجربة . معايشتها لا «تمثيلها» ولا حتى بالكتابة عنها ، فلربما تنصهر في البوتقة الذهبية ــ بالانســــلاخ والهروب من الشخصية على حد تعبير اليوت ــ لتثمر معــــادلا موضوعيا يكافىء العاطفة الاصلية ، ولكنه ليس انعكاسا مباشرا لها ، ليس صدى للصوت ، بل صوت جديد .

وعلى طول السنوات السابقة ، ازعم انني كنت قريبا غايــة القرب من معاناة غادة الصحفية . فلأنها محترفة حياة لا محترفة كتابة ، ظلت بين جحيم العمل الصحفي وتجاربه الخصبة في قلق دائم . كتبت لي مرة الى القاهرة ــ من بيروت ــ «تبشرني» بأنها تركت الصحافة . ولم تمض اشهر حتى عادت . لا علاقة لهــــا بنجومية العمل الصحفي ، ولكن لها كل العلاقة بما يتيحه لها هذا العمل من خبرة غنية بالحياة . وحين تتوفر لها هذه الخبرة لا تعبأ بالوسيلة ، سواء كانت الصحافة او غيرها . ولقد حضرت لها مؤخرا مشهدا تاريخيا بحق . وكنت انا الممزق : عقلي وقلبي معها ، فخورا في داخلي بموقف «الرفض» الذي أصرت عليه ، رفض الكتابة الصحفية الروتينية . ان بين يديها عملا فنيا تريد انجازه اولا ، ثم لنر . وكان وضعي الصحفي يحتم عليّ الوقوف الى جانب من يطالبها بالكتابة . غير انني امام اصرارها البطولي في مواجهة الاغراءات المادية ، اتخذت جانب الصمت . انها ليست محترفة كتابة ، بل محترفة حياة غنية بالخبرات والتجارب . وهذا ما لا يفهمه التجار واللصوص وباعة الحمام في هيكل الرب والصيارفة والمرابون والعشارون والكتبة والفريسيون . ولكــن يفهمه البسطاء الذين يرون انفسهم فيها ، يرونها الى جانبهم لحظة الضيق ، لا تعزي ولا تواسي ، بل تشارك بأقوى الايمان .

وربما لم يكن عمال المطبعة الذين اهدت اليهم روايتها «كوابيس» يحتاجون الى اهدائها قدر حاجتهم الى كتابها ، عبره يشعرون حتى العظم انها منهم وفيهم وإليهم . وهي من جانبها ليست بحاجة الى نفاق العمال ، ولكن تجربة الحكمة والرصانة اختزنت في وعيها الباطني هذا الاهداء البسيط تجسيدا لمضمون التجربة اكثر منه «تحيات» الى اشخاص معينين . واذكر ايام السلم في بيروت ، حين كانت تدخل غادة المقاهي والمطاعم فينشغل بها الجرسونات على نحو لا يمكن تفسيره بالاحترام البرجوازي او لمعة الشهرة ، حتى ان البعض ناداها نقيبة لجرسونات بيروت . وكثيرا ما تجد في معيتها «حرافيش» الرجال والنساء فتظن انها جوالة في متحف بشري . والحقيقة هي انها لا «تتعطف» على احد ولا «تتصدق» بمشاعرها على البؤساء او المظلومين أو المساكين . ولكنها تؤمن بوحدة الجوهر الانساني – بعد تجريده في مخيلتها من أوشاب اللحظة والقيم والعادات – كما انها منحازة بطبيعتها لقضية «الحياة» مهما بلغت تجسيدات هذه الحياة من نفور البعض ، فان التجسيدات البشرية خصوصا هي ارقى ما يسمونه «التطور» .

اذا كان جناح السفر قد افضى بها الى جناح التجربة الانسانية المباشرة ، فان جناح «نوعية الثقافة الجديدة» هو جناحها الثالث في رحلتها او مرحلتها او دائرتها الثانية .

وغادة في حياتها العامة ليست ممن يجدن او ممن يجيدون «الرطانة» بالأسماء والكتب والاحداث الاجنبية . هذه الرطانة ، لديها ، من موجبات الصالون والارصفة على حد سواء . وفي يقيني ان غادة من اكبر المثقفين بين ابناء وبنات جيلها . ولكن الثقافة عندها ، موقف واختيار وسلوك معايشة وليست : استعراضا بهلوانيا في سيرك ، ولا نهبا وتزييفا للفن . من هنا كان اسلوبها – بالمعنى البنائي لا بالمدلول اللغوي – من اكثر الاساليب

بساطة لا تبسيطا وتركيبا لا تعقيدا في نفس الوقت . بينما هناك عشرات ممن لا يجيدون اللغتين الاجنبيتين اللتين تجيدهما ، ولم يقرأوا عشر معشار ما قرأته ، ومع هذا فهم باسم الحداثـــة يرتكبون اكبر الجرائم في حق الادب والحياة .

غادة البسيطة البريئة العفوية (رغم كافة المظاهر التي تبديها وكأنها ليست كذلك) يجرها السفر ثم تجربة الحياة المباشرة ، الى «موقف» من الثقافة وبها ، هو موقف جيل الطليعة فـــي ادبنا الحديث . وهي في حدود هذا الموقف «تختار» ثقافتها من الكتاب الى الاسطوانة الى الفيلم، بعناية ومتابعة يدعوان للدهشة. انها متخصصة مثلا في الادب الانكليزي ، ولكن ما تعرفه عـــن الآداب الاخرى ، فضلا عن ادب أمتها ، لا يقل عن حصادها من التخصص . كذلك فان مطاردتها لمختلف الموجات الحديثة فـــي الفنون المختلفة ، لا في الادب فحسب ، يجعلها دائما «علـــى الخط» مع نبض العصر. وقد انتهى بغير شك عصر «الموسوعيين» في زمن التخصصات الحادة ، اي في زماننا . ولكن غادة السمان من القليلين في هذا الجيل الذين يلتهمون «المعرفة» باطباقهـــا المتعددة ، بدءاً من كتب الاطفال الى كتب المرضى والشواذ الـــى كتب البيئة والطبيعة ، واخيرا كتب الفكر والفن. واخيرا فثقافتها ليست «القراءة» التي تسترخي بين احضان الذاكرة ، بل هي تعايش الحرف وقد تحول الى بشر وقيم وعلاقات وحيوانـــات ونباتات واحداث . ثم تتمثل هذه القراءة ، كقراءتها للحيـــاة تماما ، تمثلا واعيا وغير واع في الوقت نفسه .. بحيث تضاف الحصيلة ، بتفاعل جدلي لا على نحو كمي ، الى بقيـــة عناصر تكوينها النفسي والاجتماعي بل والى موهبتها الفطرية كذلك . وينجم عن هذ الاضافة «سلوك» جديد ، او مستوى جديد مـــن السلوك ، في القيم والعادات والتفكير ، وايضا «الابداع» . اي ان فنها ليس «مرآة» مصقولة لثقافتها ، بالمعنى الفقهي المحـــدود للثقافة . ولكنه جزء لا ينفصل عن «سلوكها» في الحياة ، الذي

هو ثقافتها الحقيقية بالمعنى العميق للثقافة . ان موقفها الجمالي من العالم ، كما تبدي في رحيل وبيروت ٧٥ وكوابيس ، هو جزء من سلوكها العام ، من ثقافتها الموقف ، وثقافتهـــا الاختيار ، وثقافتها المعاشة والمتمثلة في الدم .

تلك ، هي الاجنحة الثلاثة الجديدة التي استحدثتها غادة في رحلتها الثانية . وهي الاجنحة التي وفرت لها اطيب ثمار الفكر المحرمة والمشروعة على السواء . وفي ظني ان غادة السمان قد اكتشفت الخطيئة الاصلية عندما اكلت من تفاحة الهزيمة عام ٦٧ على الصعيدين الشخصي والوطني ، ولم تنزجر في «رحيـــــل المرافىء القديمة» لأن احدا غيرها لم يفعل ، فعاودت الاكل مـــن التفاحة الممنوعة في «بيروت ٧٥» . وحينذاك كان يحق عليهـــا اللعنة فاستمرات الاكل فـــي «كوابيس بيروت» فأكلت وشبعت حتى تعبت او حتى استراحت .. استعدادا لالتهام محرمـــات جديدة .

تقول غادة السمان في «النهار العربي والدولي» الصادر في باريس (عدد ٨ ــ السنة الاولى ــ ٢٥ حزيران يونيو ١٩٧٧ ــ ص ٢٢) ما نصه تحت رقم ٣ ردا على سؤال «كيـــف انعكست الحرب في نفسك ؟» قالت : «حياتي كلها كانت حربا، بطريقة ما. انها الحرب الاولى التي اختلفت فيها الاداة. دائما تعرضت لقصف اجتماعي . دائما مورس عليّ ارهاب اجتماعي . دائما جولات جديدة بيني وبين المجتمع . الرصاص داخل الحرب مؤلـــم كالرصاص خارج الحرب . تجربة الحرب ليست اقسى تجربـة خضتها في حياتي . في حروبي السابقة كنت اموت وحـــدي وانزف وحدي . في الحرب كنت اموت مع الجماعة . هـــذه الحرب ادت الى انفتاح جماعي على آلام الآخرين . في حين كنت كالصدفة منغلقة على آلامي . للمرة الاولى أشعر ان آلامي ليست فردية ، دائما في اللحظة ذاتها هناك قافلة من البشر تشاركني

في عذابي . أشعر ان طريق الخلاص يمر عبر الآخرين ، لا يبقى بحثا فرديا بل يصبح جماعيا . وعندما أتحدث عن الخلاص عبر الآخرين اعني ذلك الخلاص البعيد عن الكليشيهات والشعارات التي أفرغت من مضمونها» .

وهو كلام صحيح ، ولكنه ليس دقيقا . وفي جميع الاحوال ، يصلح مدخلا الى النقطة الثانية التي تشارك في تحديد ملامح هذه المرحلة . وأعني بها «نوعية الالتزام» السائد على رؤاها الفكرية والفنية . والحق ان موقفها الجمالي من العالم يتضمن في ثناياه نوعية هذا الالتزام .. فغادة العفوية لا تصدر اعلانا بين الحين والآخر بهويتها ، لانها لم تكتب «منشورات الحب» في مرحلتها الاولى ، ولا منشورات الثورة في مرحلتها الثانية ، ولانها لا تحتاج الى «مبررات» تعتذر فيها او تؤكد ، أيا من المرحلتين . ولان هويتها الفكرية داخلها اكثر مما هي خارجها ، ليست حزبا يخطط برامج وتكتيكات ، ولكن خبرتها وثقافتها يقودانها الى الوعي كجزء من حياتها .. لا كجزء «مخصص» للكتابة .

من هنا يمكن القول ان غادة السمان قد التزمت في مرحلتها الاولى بقيمتين اساسيتين هما الحرية ودرء التخلف . حرية الفرد وتخلف المجتمع . وكان الحب محورا للتجربة .. تنسج من حوله وخلاله معنى الحرية التي تجهر بها ودلالة التقدم الذي تناضل من اجله . ومن الطبيعي ان يكون الجيل العربي الجديد هو خامتها البشرية في التفلفل داخل «الذات» وبالكشف عن طبيعة القيم والعلاقات التي تحركها . وهي لم تتعرف في تلك المرحلة ، فنيا ، على ما يسمى بالليبرالية في السياسة او الاقتصاد ، غير انها بالتأكيد كانت تضمر نوعا من الليبرالية الاجتماعية . بها تحقق حرية الذات ، وبواسطتها تحلم بانتشال المجتمع من وهدة التخلف . هكذا كانت الاحلام والخيبات اشبه ما تكون بالعواء في غابة من الصمت . لم يكن صوتها نشازا بين ابناء وبنات جيلها ، الا ان هذا الصوت اربك البروتوكول الاجتماعي

المهيمن . اربكه ولم يقلب عليه المائدة ، اذ كانت لا تزال في دائرة «المستقبل» البرجوازي الذي لم يأت ابدا .

انعطافها الراديكالي في «رحيل» يبدو لي احيانا كقفزة في المجهول . كانت الانتقال من حرية الجسد حينا وحرية الروح حينا آخر وحرية الانثى في أغلب الاحيان ، الى حرية الانسان وحرية المجتمع ، خلاصا مفاجئا للذات والفن معا . وهو مفاجيء للذين اطلقوا صفة «الادب النسائي» على نوع من الادب تكتبه سيدات الصالون العربي الحديث . وهو في واقع الامر يستحق ما هو أخطر من هذا الاسم . يستحق ان نطلق عليه «ادبالحريم» او «ادب الجوّاري» حيث لم يكن اكثر من ممارسة محوّرة للعادة السرية .. كأدب بعض «الرجال» تماما . كان لدينا وربما لا يزال «ادب انفصالي» يكتبه الرجال والنساء . وكان دفاعنا القائل بأن لا ادب امرأة هناك ولا ادب رجل ، بل هناك ادب او لا ادب ، اقرب الى الهروب من الحقيقة. وليست هناك بين الكاتبات سوى لطيفة الزيات في روايتها اليتيمة «الباب المفتوح» هي التي لا تندرج في خانة الادب الانفصالي او الادب النسائي . ولا يغفر لبعض الادباء «الرجال» انهم يعبرونعن مجتمع رجالي وبالتاليفهم «صادقون»، فالادب العظيم مواجهة للظواهر لا تبنيا لها . ومن المفيد المصارحة بأن هذه الآفة (انفصالية الادب الجنسية) لم ينج منها بعض «الكبار» انفسهم . وذلك لتخلف رؤاهم الاجتماعية ، مهما كانت براعتهم الفنية .

انعطفت غادة في «رحيل» انعطافتها الراديكالية على صعيد الرؤية الفكرية اولا (وليدة المخاض العظيم عشية ٦٧) ، فانعكس ذلك تلقائيا على رؤاها الفنية .. وكأنها استقالت من عالم كامل لم تعد تنتمي اليه . حرية الانثى جزء من حرية الرجل والعكس صحيح ، حرية الفرد من حرية المجتمع والعكس صحيح . العلاقات «الانسانية» ليست بمعزل عن هياكل الانتاج ، كذلك

«القيم» . تحرير المكبوتين من الحرمان الجنسي ليس مفصولا عن تحرير المكبوتين من حرمان الطعام والشراب والعمل والتقدم والمعرفة . الثورة الجنسية نعم ، الثورة التكنولوجية نعم ، ولكن الثورة الاجتماعية تحتاج الى ما هو اكثر من نعم ونعم . وفي «رحيل» راحت غادة ترصد وتحصي المفارقات والمتناقضات ، بين الاشكال البرجوازية المتقدمة ومضامينها المتخلفة ، بين طموحات جيل وإحباطات الجيل السيد ، بين اشراقات الفجر وظلامات الهزيمة . تحرير الفرد ؟ والمجتمع ؟ تحرير «الوطن» من القبضة الحقيقية والمستعارة ، تحرير «الوجه» من الحقيقة والقناع معا . وكانت «القصة القصيرة» الجديدة ، هي التعبير المكافىء للنقلة الجديدة في الفكر والفن . كانت «رحيل المرافىء القديمة» رحيلا حقيقيا او «معرضا» حقيقيا ومتحفا للمرافىء القديمة . تغير «اختيار» الحدث ، تغيرت حركته . اما الشخصيات والمواقف فقد استضافت جديدا ، ولكنها لم «تتحول» بعد .

اقبل هذا «التحول» المتسق تماما مع مقدمته الراحلة ، في «بيروت ٧٥» حيث الغطس المباشر في قاع النفس ، قاع المدينة، قاع العالم . تغيرت الشخصيات على الفور ، سحناتها الداخلية ومعالمها الخارجية . تغيرت المواقف فلم تنزلق على أضواء النيون، بل تحددت بين أقواس الحياة والموت . تغيرت العلاقات والقيم ، او «انعدلت» صورتها في مرآة مظلمة ، يبدو النور فيها المرئيات. والحركة لم تعد ذلك «الزمن الموضوعي» او «الزمن النفسي» بل اضحت الزمن الروائي الذي يحاصر الشخوص والاحداث والمواقف على شاشة رادار صغير يصرخ من هول المأساة القادمة . كان اكتساب القالب الروائي نضالا فنيا متفاعلا مع متغيرات «الموضوع» و«المضمون» و«الحدث» وشبكة العلاقات والقيم . وكانت «النبوءة» نضالا فكريا لاهبا ضد الآتي : بوضع كل الاصابع داخل كل الجرح العشائري الطائفي الطبقي ، بوضع «تقدم» البرجوازية المصطنع في قمامة المستقبل ، وباعداد من لهم آذان للسمع وعيون

للرؤية ، للمجهول الاعظم .

لم تتخل غادة عن الحرية والتقدم كما عرفتهما اعمالها الاولى، بل هجرت العنوان ودخلت التفاصيل . سمعت اكثر ورات اكثر، وعت اكثر واحست اكثر . عرضت شهادتها في «رحيل» . ثم بادرت مبكرا الى دخول المعركة ، برواية الحرب قبل ان تجيء . برهنت على ان حزب الفن اقدر على التفكير الاستراتيجي من «الاحزاب» .

دماؤها لا ترجف في شرايينها من «كلمات» اليسار واليمين ولكن ضغطها يرتفع وينخفض مع تأوهات الكادحين وزفرات العذاب الاخرس في صدورهم ، تمنحهم لسانها وعقلها فينطقون عبرها ويصرخون ويكافحون . عبرهم ايضا خلاصها الشخصي . لم تعد «صدفة» محكمة الاخلاق ، بل سمكة صغيرة في بحر يضطرم بالصراع بين الكبار والصغار ، طائر في غابة من عصافير الجنة ووحوش الجحيم . مصيرها في مصيرهم ، أولئك الذين اهدت اليهم «كوابيس» بقولها «اليهم ، هم الكادحون المجهولون دونما ضوضاء ، كسواهم من الابطال الحقيقيين ، الذين يعيشون ويموتون بصمت ، ويصنعون تاريخنا ، بصمود الانبياء ...» وايضا «الى اصابعهم الشموع التي أوقدوها ، من اجل ان يطلع الفجر» . وهو ليس مجرد اهداء لعمال مطبعة . انه هوية وبطاقة انتساب .

انفاسها لا تتشنج «لألفاظ» الحرية والاستقلال والعلمنة والعدل ، ولكن أحشاءها تلين وتتصلب مع هؤلاء الذين افصحت عن نبوءتهم ، نبوءتها ، ولم تسلم او تفرش سجادة الصلاة . بل قاتلت . غادة السمان التي كانت تستطيع «الهرب» بكل أعذار الرجال ، صمدت في بيروت ، في الأتون ، لم تنشد المطهر ولا الفردوس ، بل اقتحمت طبقات الجحيم واحدة واحدة ، بجسارة المتصوفة المتوحدين بذات الله في مواجهة الموت . غادة اتحدت

بذاتها اولا وقاومت بالصمود . ثم اتحدت بذات المجموع وقاتلت بكل ما تملك من موهبة ووعي وقدرة . غادة اقرب الى مالرو في «قدر الانسان» و«الامل»منها الى اهرنبورغ في«سقوط باريس». غادة لم تكن مراسلا حربيا في الجبهة ، كانت مدفعا وساعدا وقذيفة . اعطت «كل ما تملك» كما يصف المسيح اقرب المقربين اليه ، ولم تعط «بعض من الكثير الذي لديها» كما فعل حنانيا وزوجته سفيرة فماتا عند اقدام الرسل كما يقول لوقا .

و«كل ما تملكه» غادة ليس قليلا ، لانه غير قابل للفقدان ، بل يزداد حياة وفاعلية مع الايام . غادة لم تنتظر باسم الموضوعية والرؤية البعيدة سنوات لتكتب «عن» الحرب . غادة كتبت «في» الحرب وللحرب . كانت تنشر فصولها بجراة المقاتلين . في حرب لبنان ، على الاقل ، لم تكن الكلمة ابدا أصغر من الرصاصة. كانت ، وقد عشتها لحظة فلحظة ، رصاصة ... ربما اخطر من رصاصات اخرى كثيرة . المفاضلة بين الكلمات والرصاص رياضة ذهنية ممتعة لعشاق راحة البال والضمير . فالقضية تظل نسبية لدرجة الارق : اية كلمات وفي اي سياق وكيف ومتى ، وايضا اية رصاصات وفي اي اتجاه وكيف ومتى . ليست هناك كلمات كالرصاص ، بل هناك كلمات في الرصاص . هذه هي القضية. الصامتون فرّغوا بعض الرصاصات من نيرانها . بعض الكلمات عطلت مفعول النيران او انها اخطأت الهدف . كلمات اخرى اصابت .

كلمات غادة السمان في «كوابيس» اصابت في الحرب، وتظل الكاتبة في حالة اطلاق مستمر – برواياتها – بعد الحرب .. بهذا المعنى تبقى بعض الكلمات اهم من الرصاص .

قاتلت غادة ، بكل الايمان الصادق العميق في النفس اقولها ، قاتلت من اجل الحرية والانسان والوطن والتقدم والعدل والمعرفة والابداع ، قاتلت واستشهدت ايضا في زملاء الريشة والقلم الذين سقطوا وفي الوف الشباب من جيلها العربي البطل .

وكما ان «حربها» تبقى في الرواية بعد الحرب ، فـان «استشهادها» في جيلها يبقيها بعد الموت .

تبقى لنا غادة السمان لتواصل «التزامها» بالحياة المدفوعة الثمن سلفا ، ضد كافة انواع الموت . تبقى لتواصل التحليق المعذب بأجنحة جديدة ، في مجاهل عالمنا التعس .

تبقى وبين يديها قنديل لم ينضب زيته باستشهاد غسان كنفاني او انتحار تيسير سبول او مصرع ابراهيم مرزوق.. برفقة جيل عظيم لا زال حيا ويزداد نورا رغم الظلمة ، جيل من ابناء الخط والبقعة واللون والظل والنغم والايقاع والوزن والصورة والوجوه والقلوب والمصائر . جيل ايضا من انبياء السقي والبذر والغرس والزرع في ارضنا الطيبة . جيل من السواعد الخلاقة في الحقل والمصنع . جيل من الذاكرة والحلم والنبض . جيل من الأذرع والصدور التي حالما تنفتح في وجه الشمس يرسم خلفها الظل علامة الصليب .

برفقة هذا الجيل في الطليعة تمضي غادة السمان . برفقة شعبها وأرضها وعصرها ترى المستقبل داخلها ، فتصبح كل لحظة ماضيا يحتاج الى التخطي والتجاوز .

وكما انها في «مرحلتها الثانية» قد تمثلت منجزات المرحلة السابقة فيما أضافته بالعمق والاتساع ، فانها في مرحلتها القادمة لن تتخلى عن منجزات هذه المرحلة ، فكرا وفنا .. ولكنها ستستوعبها في طيات اضافة جديدة تماما ، بما سيحذفه الزمن او يعدله ، وبما تفرزه التجربة او تعيد خلقه ، وبما ستصقله الثقافة او تطفئه او تمنحه زيتا مغايرا .

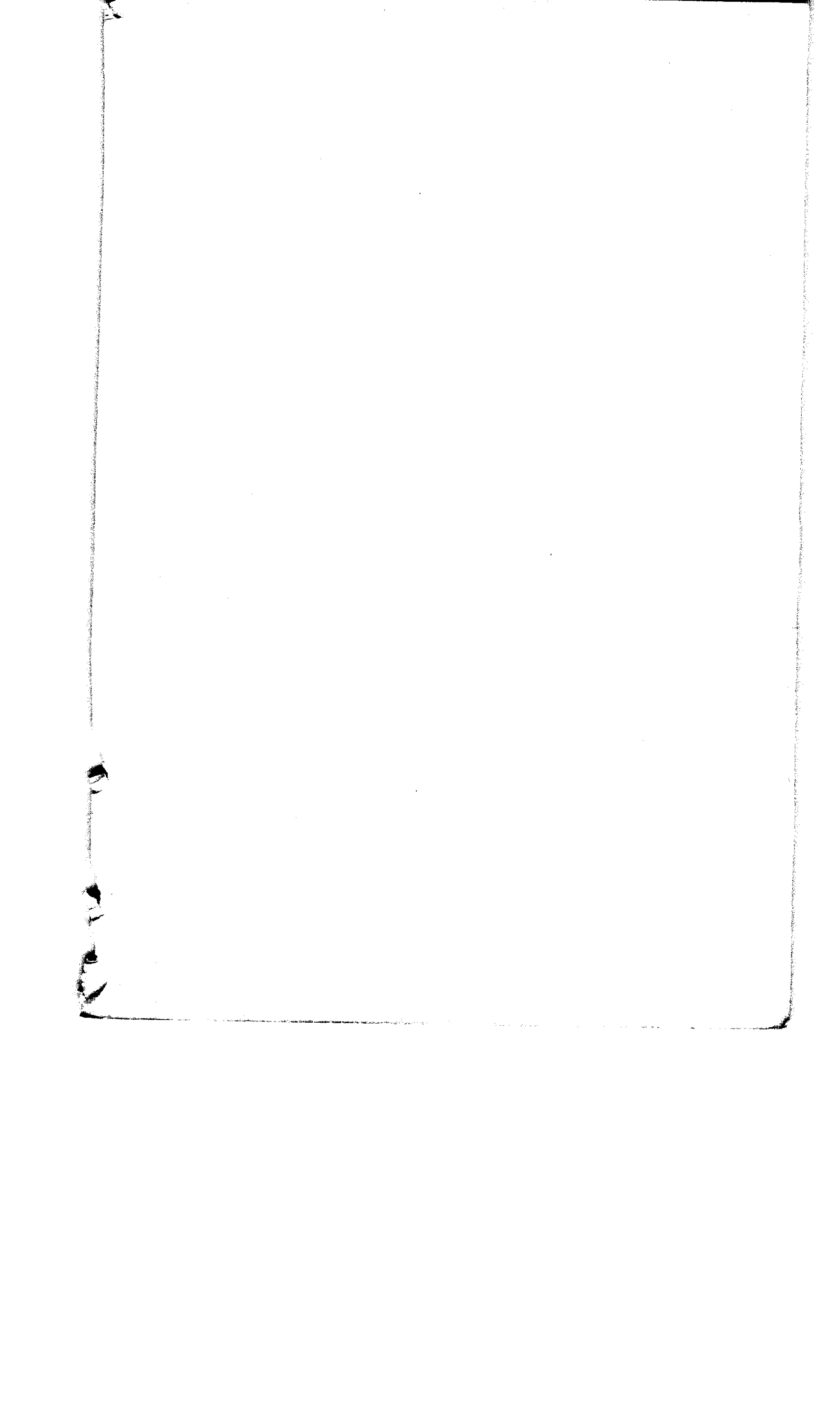
وها هي رحلتنا شارفت الانتهاء حول مرحلة مكتملة من مراحل تطور غادة السمان ، احدى اهم العلامات البارزة في ادبنا الحديث . وقد حاولت بقدر ما أتيح لي من الضوء ان اراها من «داخل» عملها الذي لم يكتمل بعد .. فلعلها وقد تصورناها - لمجرد التأمل - طائرا داجنا بلا اجنحة ، تطل علينا الان من

بعيد ، ضاحكة ، وهي تحلق في آفاق مجهولة ، تدعونا لان نطير معها بدلا من هذا العبث .

ولكننا ، كما لا نحرمها احيانا من «لحظات التعب» عليها الا تحرمنا احيانا من لحظات العبث ... خاصـــــة وهي تعلم ان «العبث» عنصر رئيسي في جوهر الوجود ، لا مجرد وجهة نظر.

باريس ــ ٣٠ حزيران ١٩٧٧ **غالي شكري**

الفهرس



مؤلفات د. غالي شكري

١ ـ سلامة موسى وازمة الضمير العربي	ط ثالثة ١٩٧٥
٢ ـ ازمة الجنس في القصة العربية	ط ثالثة ١٩٧٨
٣ ـ المنتمي : دراسة في ادب نجيب محفوظ	ط ثالثة ١٩٧٩
٤ ـ ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟	نفـد
٥ ـ اميركا والحرب الفكرية	نفـد
٦ ـ شعرنا الحديث ... الى اين ؟	ط ثانية ١٩٧٨
٧ ـ ثورة المعتزل:دراسة في ادب توفيق الحكيم	ط ثانية ١٩٧٣
٨ ـ ادب المقاومة	ط ثانية ١٩٧٩
٩ ـ معنى المأساة في الرواية العربية (الجزء الاول:الرواية العربية في رحلة العذاب)	نفـد
١٠ ـ مذكرات ثقافة تحتضر	نفـد
١١ ـ عروبة مصر وامتحان التاريخ	ط اولى ١٩٧٤
١٢ ـ ذكريات الجيل الضائع	نفـد
١٣ ـ التراث والثورة	ط ثانية ١٩٧٩
١٤ ـ ماذا يبقى من طه حسين ؟	نفـد
١٥ ـ من الارشيف السري للثقافة المصرية	ط اولى ١٩٧٥
١٦ ـ ثقافتنا بين نعم ولا	نفـد
١٧ ـ العنقاء الجديدة : صراع الاجيال في الادب المعاصر	ط اولى ١٩٧٧
١٨ ـ عرس الدم في لبنان	ط اولى ١٩٧٦
١٩ ـ غادة السمان بلا اجنحة	ط ثانية ١٩٨٠
٢٠ ـ يوم طويل في حياة قصيرة	ط اولى ١٩٧٨
٢١ ـ النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث	ط اولى ١٩٧٨
٢٢ ـ الثورة المضادة في مصر	ط اولى ١٩٧٨
٢٣ ـ الماركسية والادب	ط اولى ١٩٧٩

٧٨٩ / ٨٠ / ٣٠٠٠